ARTA PLASTICA
5
1967

Aspect de la deschiderea expoziției retrospective de pictură și sculptură «Războiul pentru independență — 1877»

EXPOZIȚIA
RETROSPECTIVĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ «RĂZBOIUL PENTRU INDEPENDENȚĂ — 1877»

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN R.S.R. BIBLIOTECA Nr.

La Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România a avut loc, la 8 mai, deschiderea expoziției retrospective de pictură și sculptură «Războiul pentru independență — 1877».

La festivitate au participat tovarășii Nicolae Ceaușescu, Ion Gheorghe Maurer, Gheorghe Apostol, Alexandru Bîrlădeanu, Emil Bodnaraș, Paul Niculescu-Mizil, Manea Mănescu, membri ai C.C. al P.C.R., reprezentanți ai conducerii Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și ai Ministerului Afacerilor Externe, numeroși oameni de artă.

Au luat parte, de asemenea, membrii delegației guvernamentale a R. P. Bulgaria, condusă de Ninko Stefanov, președintele Comitetului pentru Controlul de Stat, și membrii delegației guvernamentale a Uniunii Sovietice, condusă de Leonid F. Iliciov, locțiitor al ministrului afacerilor externe al U.R.S.S., care au participat la festivitățile consacrate celei de a 90-a aniversări a proclamării independenței de stat a României.

Cuvîntul de deschidere a fost rostit de prof. dr. Alexandru Balaci, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă.

★

Expoziția retrospectivă de pictură și sculptură pe care o deschidem astăzi în luminoasele săli ale Muzeului de Artă — a spus prof. dr. Alexandru Balaci — se înscrie în lunga serie de entuziaste manifestări, prin care întregul popor omagiază aniversarea a nouăzeci de ani de la proclamarea independenței și a războiului de eliberare din 1877.

Măreață pagină de istorie și eroism, act profund patriotic al generațiilor din urmă cu nouă decenii, epopeea de la 1877 prefațează unirea din 1918 și a impus pe harta globului și în conștiința întregii lumi indestructibilul stat românesc, fundat pe unitatea granitică de limbă, de cultură, de viață materială, de legitate istorică.

Marile tradiții de lupte nesfîrșite ale poporului român pentru afirmarea ființei lui naționale, pentru apărarea civilizației, la Rovine, la Podul Înalt, la Călugăreni, acum la Plevna, la Grivița și Rahova, se vor continua cu mare elan patriotic în victoriile de la Mărășești și Oituz, pînă la bătăliile glorioase, cu jertfe și sînge, din războiul antihitlerist.

Războiul de la 1877, prin caracterul său just, de eliberare, a avut cel mai profund ecou în rîndul maselor largi. Adeziunea poporului român a fost în întregimea sa națională. La trupele combatante regulate ale României s-au adăugat miile de voluntari coborîți din plaiurile Transilvaniei și Bucovinei, studenții de la Universitățile din Budapesta, Viena, Cluj sau Cernăuți, elevii entuziaști de la liceele, școlile normale sau seminariile din Blaj, Suceava, Sibiu ori Brașov, alți numeroși voluntari din Valea Timocului sau alte regiuni sud-dunărene, ocupate atunci de otomani. Războiul de independență al României din 1877 era războiul tuturor românilor. Adeziunea poporului la acest măreț act național, care avea să sigileze prin eroism și sînge o pagină sacră, o filă luminoasă a epopeii noastre naționale, s-a concretizat în vastul spirit de dăruire, în coeziunea și eforturile generale materiale, în aspra viață a luptătorilor de pe front.

Masele largi vedeau în războiul de neatîrnare mai mult decît participarea la un act de mare însemnătate istorică: își legau, de cîștigarea prin lupte drepte a independenței, speranța unor necesare și profunde transformări în însăși structura societății românești.

Momentul istoric al luptelor și al cuceririi independenței naționale s-a răsfrînt, cu amploare și intensitate, în întreaga artă românească, în literatură, în muzică, în artele plastice.

În domeniul artelor plastice războiul de neatîrnare a fost oglindit realist de un număr de vestiți artiști ai epocii, în frunte cu Nicolae Grigorescu. Marele pictor român a participat nu numai cu sufletul și cu neîntrecuta lui artă în care s-ar fi putut reflecta ecourile vaste ale marelui și hotărîtorului eveniment. El a însoțit efectiv armatele românești pe cîmpurile de bătaie. De altfel, din grupul acestor adevărați corespondenți de război care au fost artiștii noștri însuflețiți de patriotism, au mai făcut parte, alături de Grigorescu, pictorii Carol Popp de Szathmary, Sava Henția, G.D. Mirea.

Martori într-adevăr oculari, asemenea artiști au fost în măsură să oglindească evenimentele în modul cel mai viu, cel mai autentic, de la eboșa în creion sau în peniță, la dezvoltarea lor în portrete sau scene în ulei. Marea majoritate a lucrărilor de pictură create de acești artiști sînt prezente în expoziția de față.

Dar istoricele evenimente de la 1877 au inspirat și pe alți artiști ai epocii, pictori sau sculptori, în frunte cu neasemuitul Luchian; asemenea creații pot fi admirate în aceste săli și în aceste zile.

Ecoul lor nu s-a stins niciodată în conștiința generațiilor de artiști care s-au succedat. În anii noștri, s-au realizat de asemenea o serie impresionantă de lucrări de grafică, pictură și sculptură, dintre care unele sînt prezente în această expoziție, iar altele în sălile Muzeului Militar Central.

Toate aceste opere create de artiștii participanți la Războiul de independență, ale altor contemporani, sau cele mai recente, demonstrează luminos un fapt: autorii lor au înțeles fundamental că poporul a dus greul războiului, că prin grelele jertfe și eroismul său a dobîndit îndelung năzuita independență, al cărui ideal a fost baza structurală a vieții și a cugetării românești de-a lungul întregii sale istorii.

Patria noastră, suverană și independentă, înaintează astăzi sub conducerea gloriosului Partid Comunist Român cu nestrămutată hotărîre pe vastul drum al progresului social. Succesele dobîndite de poporul nostru în construcția economiei, în știință și cultură, în ridicarea nivelului material și spiritual al maselor, politica activă de pace pe care o promovează neabătut guvernul țării, contribuind ca România să se bucure de un binemeritat prestigiu în lume, alcătuiesc și omagiul cel mai prețios pe care prezentul românesc îl poate aduce neînfricaților luptători de la 1877.

INDEPENDENȚĂ ȘI CULTURĂ

VASILE NETEA

Acum 90 de ani, la 9/21 mai 1877, a fost proclamată independența statului român. În aplauzele delirante ale deputaților Adunării Naționale, Mihail Kogălniceanu rostea memorabilele cuvinte: *Sîntem independenți, sîntem națiune de sine stătătoare.*

Dobîndirea independenței de stat a constituit consecința firească a unui îndelungat și complex proces istoric, o etapă importantă în lupta pentru făurirea unității naționale. Proclamată de Adunarea Națională, ca expresie a voinței poporului român, independența a fost obținută pe calea armelor.

În presă, în literatura și în arta epocii ecoul proclamării independenței și al participării armatei române alături de armata rusă la operațiile militare împotriva imperiului otoman a fost imens. Presa salută evenimentul cu o adevărată explozie de bucurie. Sub titlul demonstrativ de *România liberă*, un nou cotidian și-a inaugurat apariția la 15 mai 1877 sub conducerea lui Dimitrie A. Laurian, fiul revoluționarului de la 1848, August Treboniu Laurian. Imediat după trecerea primelor regimente românești peste Dunăre, apare încă un cotidian, la 23 iulie, intitulat *Războiul*. Sub conducerea poetului Gr. H. Grandea, ziarul va prezenta cititorilor zi de zi desfășurarea și rezultatele operațiilor militare antiotomane. Alături de cele două cotidiane menționate, în această perioadă și-a făcut apariția și bisăptămînalul *Socialistul* care, de pe pozițiile clasei muncitoare, a susținut fără șovăire războiul de independență. Ceva mai tîrziu, la 15 noiembrie, în preajma căderii Plevnei, a apărut ziarul *Dorobanțul*.

Perspectivele politice deschise de proclamarea independenței naționale și de victoriile obținute de armata română în Balcani au influențat puternic și dezvoltarea presei românilor din Transilvania. Publicațiile mai vechi, ca *Gazeta Transilvaniei* (Brașov), *Telegraful român* (Sibiu) și *Familia* (Pesta), care au susținut cauza războiului, și-au ridicat în mod considerabil tirajul. În același timp s-au înființat noi periodice de afirmare și luptă românească: *Albina Carpaților* (Sibiu, 18 august 1877) și *Observatoriul* (Sibiu, 1/13 ianuarie 1878), în fruntea căruia se afla George Barițiu.

« Regele » poeziei române, Vasile Alecsandri, rapsodul entuziast al revoluției de la 1848 și al Unirii Principatelor, a devenit, călăuzit de inepuizabilul său patriotism, și cel mai însuflețit cîntăreț al luptei pentru neatîrnare. În *Odă ostașilor români* publicată în *Convorbiri literare* (XI, p. 349) bătrînul bard mărturisea cu mîndrie și admirație:

Juni ostași ai țării mele, însemnați cu stea în frunte!
Dragii mei vultani de cîmpuri, dragii mei șoimani de munte!
Am cîntat în tinerețe strămoșeasca vitejie,
Vitejie fără seamăn pe-acel timp de grea urgie,
Ce la vechiul nostru nume au adaos un renume,
Dus pe Dunăre în Mare și din Mare dus în lume!

. . . .

Voi, nepăsători de moarte, disprețuitori de viață,
Ce-ați probat cu-avîntul vostru lumii puse în mirare,
Că din vultur vultur naște, din stejar stejar răsare !

Imnurile, baladele și horele adunate în volumul *Ostașii noștri* (1878) au consacrat în fața « lumii puse în mirare » și a posterității chipurile legendare al lui *Peneș Curcanul*, al *Sergentului* — traduse și în limba germană — ale tuturor « voinicilor » și « roșiorilor » care, ridicați din vatra satelor, au luptat eroic sub parapetele Griviței și ale Plevnei. Poeziile lui Vasile Alecsandri, reproduse în aproape toate periodicele timpului, de pe ambele versante ale Carpaților, erau recitate cu patos la nenumărate serbări și manifestații patriotice. Pe urmele sale și-au înstrunat harfele nenumărați alți poeți și prozatori, bătrîni și tineri, din toate colțurile locuite de români — adăugînd un nou capitol la istoria literaturii militante românești. Unii dintre ei, ca George Sion, N. Gane, Al. Macedonski, A. Pelimon, N. T. Orășanu, Grigore Ventura, Iosif Vulcan, Ioniță Scipione Bădescu, aveau la declararea războiului cunoscute state de activitate literară, fiind cunoscuți și apreciați pentru creațiile lor anterioare. Alții, ca George Bengescu, ofițer participant la luptele de la Grivița, Ioan Nenițescu, ofițer combatant și acesta (autor al uneia din cele mai populare poezii ale epocii: *Pui de Lei*), Vasile D. Păun, Petre Dulfu sau Teohar Alexi, deși debutaseră în anii precedenți, aveau să se impună atenției publice prin odele și imnurile consacrate războiului. Fără a avea talentul și prestigiul lui Alecsandri, toți acești scriitori și numeroși alții au contribuit din răsputeri, cu un autentic elan patriotic, la susținerea idealului nobil al independenței. Nu e lipsit de semnificație faptul că Barbu Delavrancea și-a început activitatea literară printr-un imn închinat războiului de independență. Imnul lui Delavrancea, intitulat *Stanțe*, a apărut în ziarul *România liberă* la 9 iunie 1877. Ca și Alecsandri, sub influența căruia își scrisese *Stanțele*, tînărul debutant își exprima încrederea în biruință și făcea apel la mijloace de expresie asemănătoare.

Stanțele nu sînt însă singura scriere prin care Delavrancea a celebrat războiul neatîrnării. Biograful și editorul său, Emilia St. Milicescu, a arătat recent (în prefața primului volum din *Opere*, 1965, p. XIX) că Delavrancea și I. Ionescu-Gion au scos la 5 octombrie 1878 numărul unic al revistei *Triumful armatei române.*

Războiul a inspirat şi cîteva creaţii dramatice, dintre care amintim sceneta lui V. Alecsandri *La Turnu Măgurele,* drama lui G. Sion *La Plevna* şi cele două piese ale lui Grigore Ventura: *Curcanii* şi *Peste Dunăre.*

★

Într-o scrisoare din 22 octombrie, după ce armatele române îşi făcuseră dovezile de vitejie, Alecsandri îi mărturiseşte lui Iacob Negruzzi: « Ah! mult mi-a bătut inima pînă a nu începe lupta, mult m-am rugat lui Dumnezeu, eu care nu-s prea dus la biserică, şi în sfîrşit mi s-a împlinit dorul. Românul, lăsînd plugul în cîmp şi apucînd arma ruginită de patru veacuri, a păşit semeţ în faţa morţii, a dat în duşmani cu bărbăţie şi a şters rugina de pe armă în pieptul ce-i aţinea calea. Plugarul blînd s-a transfigurat într-o clipă şi prin avîntul său de vitejie a ştiut să schimbe porecla glumeaţă de « curcan » într-un titlu glorios. De acum mă pot duce pe urma amicilor mei dispăruţi; mi-am văzut visul cu ochii ».

Dacă, aşa cum ar fi dorit, Alecsandri n-a avut putinţa să meargă pe cîmpul de luptă, din cauza vîrstei, pictorul Nicolae Grigorescu a însoţit armatele şi a asistat la marile bătălii de la Griviţa, Plevna, Opanez, şi din alte locuri, elogiind ca şi poetul eroismul şi puterea de sacrificiu a ostaşilor români. Tablourile, desenele şi schiţele sale – *Trupele la Corabia, Cap de pod între Turnu Măgurele şi Nicopole, Trupele la asalt, Un roşior, Călăraş urmărind un duşman, Santinela, Luptă în jurul unui steag, Spionul, Convoi de prizonieri* – cari au culminat cu studiul şi compoziţia de mari proporţii *Atacul de la Smîrdan,* sînt un model de artă realistă străbătută de un cald patriotism. « Acolo pe front – scria N. Grigorescu – s-a dovedit ce popor avem noi ».

Numeroşi alţi pictori şi-au pus penelul în serviciul patriei participînd la campania din Balcani, înregistrînd figuri şi scene caracteristice din desfăşurarea războiului: Carol Popp de Szathmary, Sava Henţia, G. Dem. Mirea şi alţii. Tablourile lor, întocmai ca şi creaţiile literare, sînt documente vii ale luptei pentru independenţă şi constituie un moment remarcabil în evoluţia lor artistică, în dezvoltarea artei româneşti.

Ca şi Unirea Principatelor, independenţa va fi urmată de crearea unor noi aşezăminte de cultură, a unor noi instituţii de învăţămînt. Printre altele, Societatea academică română se transformă într-o instituţie de stat care, sub numele de *Academia Română,* va îmbrăţişa toate ramurile culturii. Prin articolul 9 al legii din 29 martie 1879, se arată că Academia Română va avea în vedere « cultura limbii şi a istoriei naţionale, a ştiinţelor şi artelor frumoase ».

Cucerirea independenţei, act care a impus România în viaţa politică europeană, a inaugurat o nouă epocă în domeniul culturii, epoca de afirmare a culturii naţionale moderne.

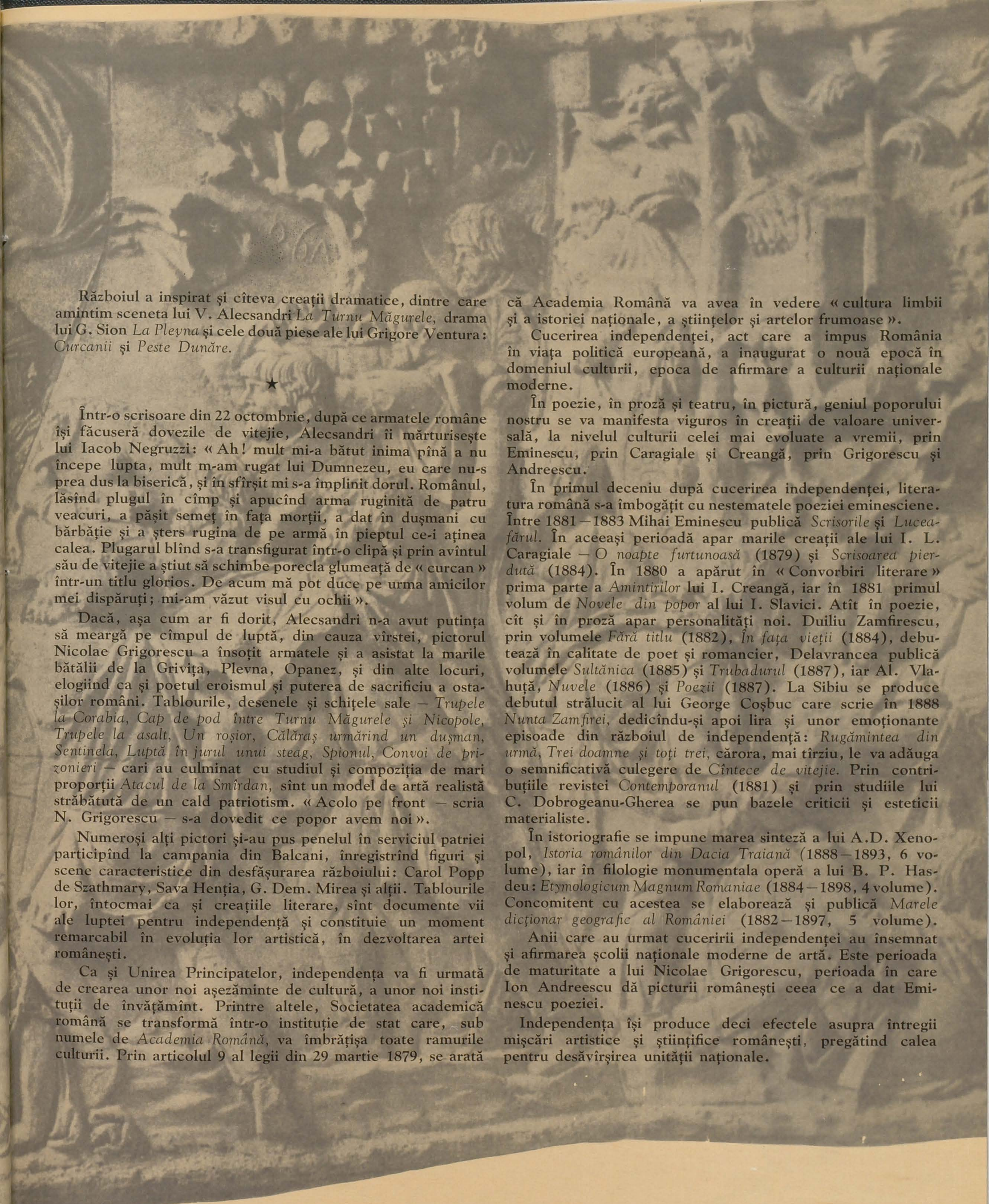
În poezie, în proză şi teatru, în pictură, geniul poporului nostru se va manifesta viguros în creaţii de valoare universală, la nivelul culturii celei mai evoluate a vremii, prin Eminescu, prin Caragiale şi Creangă, prin Grigorescu şi Andreescu.

În primul deceniu după cucerirea independenţei, literatura română s-a îmbogăţit cu nestematele poeziei eminesciene. Între 1881–1883 Mihai Eminescu publică *Scrisorile* şi *Luceafărul.* În aceeaşi perioadă apar marile creaţii ale lui I. L. Caragiale – *O noapte furtunoasă* (1879) şi *Scrisoarea pierdută* (1884). În 1880 a apărut în « Convorbiri literare » prima parte a *Amintirilor* lui I. Creangă, iar în 1881 primul volum de *Novele din popor* al lui I. Slavici. Atît în poezie, cît şi în proză apar personalităţi noi. Duiliu Zamfirescu, prin volumele *Fără titlu* (1882), *În faţa vieţii* (1884), debutează în calitate de poet şi romancier, Delavrancea publică volumele *Sultănica* (1885) şi *Trubadurul* (1887), iar Al. Vlahuţă, *Nuvele* (1886) şi *Poezii* (1887). La Sibiu se produce debutul strălucit al lui George Coşbuc care scrie în 1888 *Nunta Zamfirei,* dedicîndu-şi apoi lira şi unor emoţionante episoade din războiul de independenţă: *Rugămintea din urmă, Trei doamne şi toţi trei,* cărora, mai tîrziu, le va adăuga o semnificativă culegere de *Cîntece de vitejie.* Prin contribuţiile revistei *Contemporanul* (1881) şi prin studiile lui C. Dobrogeanu-Gherea se pun bazele criticii şi esteticii materialiste.

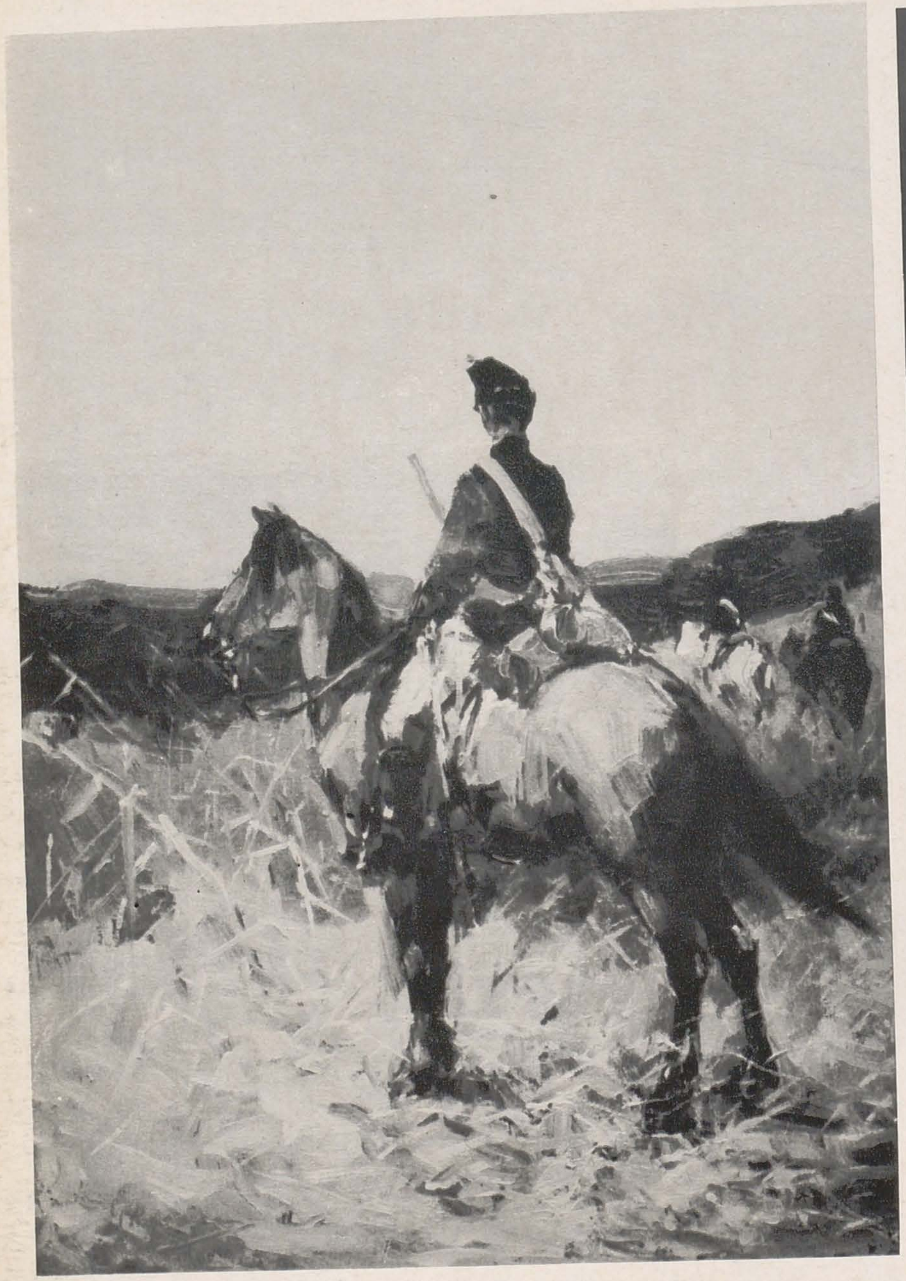
În istoriografie se impune marea sinteză a lui A.D. Xenopol, *Istoria românilor din Dacia Traiană* (1888–1893, 6 volume), iar în filologie monumentala operă a lui B. P. Hasdeu: *Etymologicum Magnum Romaniae* (1884–1898, 4 volume). Concomitent cu acestea se elaborează şi publică *Marele dicţionar geografic al României* (1882–1897, 5 volume).

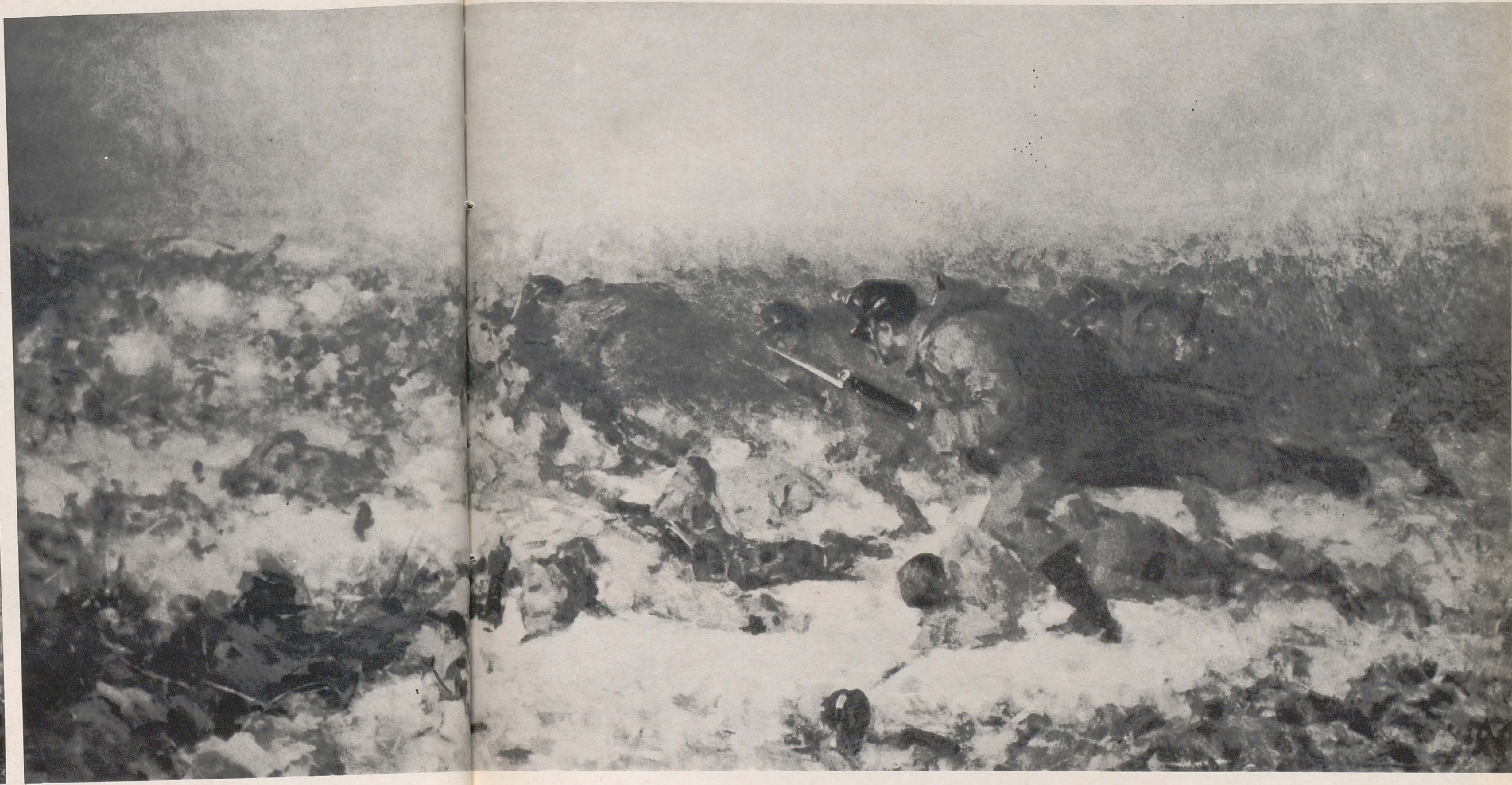
Anii care au urmat cuceririi independenţei au însemnat şi afirmarea şcolii naţionale moderne de artă. Este perioada de maturitate a lui Nicolae Grigorescu, perioada în care Ion Andreescu dă picturii româneşti ceea ce a dat Eminescu poeziei.

Independenţa îşi produce deci efectele asupra întregii mişcări artistice şi ştiinţifice româneşti, pregătind calea pentru desăvîrşirea unităţii naţionale.



Columna lui Traian (detaliu)





NICOLAE GRIGORESCU: Turc mort — ulei (Muzeul de artă al Republicii)

NICOLAE GRIGORESCU: Roșiorul — ulei (Muzeul de artă al Republicii)

NICOLAE GRIGORESCU: Studiu pentru Atacul de la Smirdan — ulei (Muzeul de artă al Republicii)

NICOLAE GRIGORESCU ÎN RĂZBOIUL PENTRU INDEPENDENȚĂ

În preajma războiului pentru independență, Nicolae Grigorescu se găsea în Franța. Doctorul Carol Davila, șeful serviciului medical al armatelor române, prieten și admirator al pictorului, îl invită oficial printr-o telegramă să însoțească trupele noastre în campanie. Pictorul dă curs acestei chemări. Printr-o telegramă din 23 mai 1877, adresată prietenului său, doctorul Bernath, el întreabă dacă este posibil să întîrzie plecarea cu cinci zile, pentru a termina un tablou la care lucra și la care ținea foarte mult. Două zile mai tîrziu, neprimind nici un răspuns, Grigorescu înștiințează tot telegrafic pe Bernath: «... Mîine dimineață plec» (Paris. 25.05. 1877).

Amintirile și corespondența unor prieteni apropiați artistului, publicate într-un amplu studiu de Remus Niculescu [1], precum și unele relatări ale presei, evocă pregnant participarea

[1] Remus Niculescu: *N. Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath*; Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică. Tomul 12,2, 1965.

1 | 3
2 | 4

1. NICOLAE GRIGORESCU: Cap de dorobanţ, studiu pentru Atacul de la Smîrdan — cărbune (Muzeul de artă al Republicii)

2. NICOLAE GRIGORESCU: Explozia unui obuz — cărbune şi estompă (Muzeul de artă al Republicii)

3. NICOLAE GRIGORESCU: Trecerea Dunării la Corabia — creion şi laviu (Muzeul de artă al Republicii)

4. NICOLAE GRIGORESCU: Infanterist atacînd, studiu pentru Atacul de la Smîrdan — cărbune, estompă şi laviu (Muzeul de artă al Republicii)

lui Nicolae Grigorescu la războiul din 1877. La 30 iulie 1877, ziarul *Războiul* consemna: « Pictorul Grigorescu se află la Cuartierul General român, unde a fost chemat să schițeze diferitele mișcări ale armatei noastre, mai cu seamă trecerea grosului ei peste Dunăre, care va fi în curînd ».

Avînd la dispoziție o droșcă trasă de trei cai mici, cu cele necesare traiului și picturii, el cutreiera tot timpul cîmpurile de luptă. De la Cartierul General, unde se afla împreună cu prietenul său Grecescu, Grigorescu pleca să lucreze în tabăra de lîngă Calafat. Cobora pînă la Nicopole, unde făcea crochiuri, revenea la Corabia și se întorcea. La 20 august/1 septembrie, instalat sub marea sa umbrelă de peisagist, el schița, la capătul podului, trecerea armatei peste Dunăre. La începutul lui septembrie se afla la Turnu Măgurele, suferind de « niște friguri din cele mai teribile », molimă care se răspîndise în rîndurile armatei. Era totuși mulțumit că se afla împreună cu prietenul său Grecescu, ceea ce-l făcea să uite suferințele și primejdiile campaniei.

1, 2	7, 8
3, 4	9, 10
5, 6	11, 12

1. NICOLAE GRIGORESCU: Convoi de prizionieri — peniţă (Muzeul de artă al Republicii)
2. NICOLAE GRIGORESCU: Călăreţi pe cîmpul de luptă — desen (Muzeul de artă al Republicii)
3. NICOLAE GRIGORESCU: La Culisovo — desen şi laviu (Muzeul de artă al Republicii)
4. NICOLAE GRIGORESCU: O tranşee românească — peniţă (Muzeul de artă al Republicii)
5. NICOLAE GRIGORESCU: Turc — desen (Muzeul de artă al Republicii)
6. NICOLAE GRIGORESCU: Care cu provizii într-un sat bulgăresc — creion (Muzeul de artă al Republicii)
7. NICOLAE GRIGORESCU: Morţii de la Plevna — creion şi peniţă (Muzeul de artă al Republicii)
8. NICOLAE GRIGORESCU: Trecerea trupelor pe Dunăre la Corabia — desen (Muzeul de artă al Republicii)
9. NICOLAE GRIGORESCU: Studii de soldaţi luptînd cu puşca — creion (Muzeul de artă al Republicii)
10. NICOLAE GRIGORESCU: La Rahova — desen (Muzeul de artă al Republicii)
11. NICOLAE GRIGORESCU: Portretul colonelului Ştefan Fălcoianu — desen (Biblioteca Academiei, Cabinetul de stampe)
12. NICOLAE GRIGORESCU: Călăraş — desen (Muzeul Militar Central)

Căpitanul Nicolae Bogdan, un cunoscut al pictorului, fusese ucis cu prilejul unei lupte. Cu puține zile înainte, în satul Ghighen din Bulgaria, Grigorescu îl înfățișase într-un desen în creion, prînzind pe iarbă împreună cu un camarad, nu departe de un bordei.

În timpul războiului, Bernath, care a participat în calitate de atașat pe lîngă trupele de geniu, are prilejul de a-l întîlni pe Grigorescu « pentru a doua oară », după luarea Griviței (cucerită la 30 august/12 septembrie 1877). Pictorul se afla înaintea redutei Alexandru, între avangarda română și cea turcă. Văzîndu-i pe Bernath și pe Grigorescu, turcii îi socotiră spioni și începură să tragă, nimerind un soldat care făcea de sentinelă în apropiere. Cei doi se retraseră atunci în spatele bateriei române. Scoțînd unul din carnetele de schițe pe care le purta pretutindeni cu sine, pictorul arătă prietenului său « o mulțime de episoade ale combatanților, ale pozițiunilor, precum și ale oamenilor care nu avea nici o acțiune de a participa la această campanie », — civili din satele bulgărești. Întrebat de Bernath dacă este satisfăcut de materialul adunat de cînd se afla pe front, pictorul răspunse negativ: « În rezumat nu sînt mulțumit cu recolta mea pentru simplul motiv că nu pot asista la cele mai importante episoade și scene ale luptelor, la asaltul redutelor, la luptele piept la piept. Am căutat să particip la ele, dar nu am fost admis, fiind civil, sau cine știe ce fel de alte argumente, juste sau injuste, mi se imputau ». Pictorul se simțea cuprins de « dezolare», gîndindu-se că la întoarcere nu va putea aduce atîta « ajutor de schițe » pentru pînzele sale, cît îi impunea dorința de a lucra pornind numai de la notații directe după natură.

De la Turnu Măgurele, Grigorescu trecea adesea Dunărea, pentru a lucra la Plevna sau prin alte localități, unde se dădeau bătălii. În relatările sale, publicate în *L'Indépendance Roumaine* (10/22 mai 1881), corespondentul de război Alex. Ciurcu precizează că pictorul se găsea « foarte adesea în bătaia gloanțelor ». Despre deplasările lui Grigorescu dintr-un loc în altul al încăierării oștilor, stau mărturie și diversele scrisori ale lui Grecescu trimise doctorului Bernath. Transcriem din cuprinsul textelor: « M-am întîlnit acum vreo cinci zile aproape de Nicopole (la Gaureni) și cu Nicu » (Cailovscea, 1877 august 25); « Nicu lucrează mereu și umblă cînd aici cînd la Plevna ca un pașă, dară lucrează » (Turnu Măgurele, 1877 sept. 22); « Grigorescu a fost la Rahova și a asistat la lupta de acolo. S-a întors, și a doua zi după întoarcere, a plecat la Verbița » (Turnu Măgurele, 1877 noiembrie 14); « Coconu Nicu (Fotograful Statului) a plecat azi dimineață iarăși la Plevna » (Turnu Măgurele, 1877 noiembrie 27). La această dată, el are prilejul să asiste la bătălia decisivă, terminată prin predarea armatei lui Osman Pașa (28 noiembrie/10 decembrie 1877).

Grigorescu a cunoscut toate etapele campaniei, cu excepția celei din urmă, culminînd cu atacul de la Smîrdan, căruia îi închină totuși marea sa compoziție din 1885. În legătură cu crearea acestei opere celebre, *L'Indépendance Roumaine* n-a omis să-și informeze cititorii: « N. Grigorescu, simpaticul nostru pictor, întors din Paris, s-a pus imediat pe lucru, anume cu execuția unui mare tablou, reprezentînd un atac din ultimul război, comandat de către primărie ».

În cîteva pînze și în sutele de desene (cele mai numeroase se găsesc în colecția Muzeului de Artă al Republicii, altele la Cabinetul de stampe al Academiei și la Muzeul Militar Central — București) pictorul a creat o autentică epopee a războiului de neatîrnare.

Sfîrșitul bătăliilor, cîmpurile pline de cadavre omenești, de animale răpuse în focul măcelurilor, convoaiele nesfîrșite de prizonieri înaintînd pe cîmpuri pustii, prin nămeți și zloată, învinșii ca și învingătorii supuși acelorași crîncene legi ale războiului, defilează rînd pe rînd în desenele și notațiile artistului, executate cu un simț desăvîrșit al formelor vii, dinamice, elocvente, rezumate la o expresie lapidară, semnificativă prin adevărul exprimat. Ocolind detaliul naturalist, artistul pune în valoare esențialul dintr-o priveliște sau alta, redînd cu măiestrie mișcarea impetuoasă a ostașilor, goana cailor, încordarea la maximum a tuturor celor ce iau parte la acțiune. Relevînd spiritul de sacrificiu al fiilor patriei, el afirmă totodată o atitudine critică față de ororile războiului în general, dovedind, ca în întreaga sa operă, sentimentul de caldă umanitate cu care i-a înconjurat pe oamenii din popor.

Experiența războiului s-a resimțit în arta lui Grigorescu. A fost o experiență de viață care a dat mai multă profunzime gestului creator și a lărgit orizontul artei sale.

R.

MONUMENTELE STATUARE ALE EPOCII NOASTRE

CONVORBIRE
CU
GEZA VIDA

Mai mult decît o plăsmuire de forme sculpturale — oricît de reușită pe plan artistic — un monument public este un act de statornic memento al marilor biruințe omenești, fie desăvîrșite prin opera unor personalități, fie împlinite prin efortul și devotamentul colectiv. Idei nobile, sentimente generoase pot fi adunate în bronzul sau în piatra monumentelor — aceste poduri peste timp — pentru a fi transmise din generație în generație. Un monument crescut din prea plinul recunoștiinței datorate acelora care s-au jertfit pentru libertatea socială și națională, care să celebreze evenimentele hotărîtoare ale istoriei poporului, un monument hrănit de dragoste față de aceia prin al căror geniu s-a închegat patrimoniul de cultură, este o prezență mereu vie în mediul social, un prilej de meditație, un dialog stimulator cu permanențele istorice.

În multimilenara lor mișcare spre civilizație, oamenii au înțeles de timpuriu valoarea monumentelor publice și, în toate epocile de robustă afirmare a idealurilor cetățenești, locul lor în viața socială a fost deosebit de important.

Demn de subliniat este faptul că în țara noastră primul monument public — în sensul propriu al cuvîntului — a fost statuia Libertății, ridicată la București în timpul revoluției de la 1848. Se poate spune, deci, că nașterea statuarei monumentale românești s-a înfăptuit sub semnul luptelor pentru crearea României moderne.

De atunci au trecut mai bine de o sută de ani. Mai mult prin subvenții publice decît din fonduri de stat — dovadă că nevoia lor era resimțită în primul rînd de către masa cetățenilor — au fost ridicate în trecut monumente menite să eternizeze memoria unor figuri de seamă, a unor mari evenimente. Așa au fost ridicate statuile înfățișînd pe Mihai Viteazul, pe Gheorghe Lazăr — la București, pe Gheorghe Asachi, pe Al. I. Cuza — la Iași, ca și alte monumente. Dar lipsa de înțelegere și chiar indiferența față de rostul monumentelor publice explică de ce foarte multe inițiative nu au fost împlinite, iar altele s-au împotmolit în realizări discutabile. Monumentul Unirii, atît de important, a rămas un proiect uitat; Ștefan cel Mare a fost substituit de către sculptorul Frémiet cu un personaj hirsut și rece, lipsit de măreția lăuntrică a acelui inegalabil erou «mic la stat, mare la fapt»; statuile menite să cinstească pe eroii independenței și întregirii naționale sînt — cu rare excepții — lucrări de duzină reprezentînd ostași suiți pe soclu. În schimb, trecutul regim reușise să populeze țara cu bronzurile unor personaje care nu aveau alte merite decît că se opuseseră progresului social.

În anii revoluției socialiste, problema monumentelor publice a fost considerată de la început cu sporită atenție, elaborîndu-se planuri tematice și inițiindu-se mai multe concursuri în vederea ridicării unor monumente reprezentative. Trebuie să subliniem, în primul rînd, eficiența acțiunii în domeniul monumentelor comemorative ale faptelor de arme din războiul antifascist. Într-adevăr, într-un interval de timp relativ scurt, la București, la Timișoara, la Oradea, la Satu Mare, la Carei și în alte localități au fost ridicate asemenea monumente menite să fixeze în memoria posterității o pagină de pilduitor eroism.

Sînt însă evidente o serie de carențe care au frînat îndeplinirea programului de statuară monumentală.

Deși au trecut zece ani de la concursul «1907», nici pînă astăzi nu au fost ridicate monumentele destinate orașelor București, Botoșani, Buhuși etc. Sînt peste zece ani de la concursurile pentru monumentele I. L. Caragiale, Nicolae Grigorescu, Mihai Eminescu, George Enescu, fără să se observe vreun simptom că faza finalizării se apropie.

Într-o convorbire cu Geza Vida — autor, între altele, al unui monument al Ostașului Român de la Carei — Maramureș — sculptorul ne-a expus punctul său de vedere în legătură cu unele aspecte privind organizarea acțiunii de ridicare a monumentelor și unele probleme de concepție.

★

— Cum vedeți dumneavoastră monumentele memoriale și de evocare istorică în cadrul urbanistic modern și cum credeți că trebuie concepute?

— În ceea ce mă privește, cred că un monument închinat eroilor sau unui moment reprezentativ din istoria patriei trebuie să aibă o asemenea putere de emoționare, o asemenea vigoare de expresie, încît să pară nu opera unui singur artist, ci a poporului întreg. Astfel de monumente pot însufleți o compoziție urbanistică modernă, introducînd în ansamblul formelor geometrice o flacără de omenie. În acest scop, este desigur necesar să existe o perfectă conlucrare între sculptor și arhitect chiar din faza de studiu, pentru ca integrarea în cadrul urbanistic să fie fără șovăieli și disonanțe. Aș vrea să subliniez și cu acest prilej modul fructuos în care am colaborat cu arh. Anton Dîmboianu, atît în faza de proiectare, cît și în faza de realizare a monumentului *Ostașului*

GEZA VIDA: Monumentul ţăranilor martiri — Moisei, reg. Maramureş (foto: Vasile Moldovan)

GEZA VIDA: Monumentul Ostaşului Român — Carei (foto: E. Popper)

Român de la Carei. Dacă acest monument se bucură azi de oarecare stimă, aceasta se datorează în bună măsură şi arhitectului Dîmboianu.

Cît despre concepţia monumentelor, sînt multe de spus. În orice caz, esenţial este ca monumentul să fie expresia unui mesaj: fără el, un monument nu se justifică. Mesajul este acea forţă care organizează şi modelează formele monumentului.

— *Cum priviţi problemele raportului dintre tradiţional şi modern în creaţia monumentelor?*

— Cred că adevăratul răspuns pe care îl poate da un sculptor la această întrebare nu este teoretic, ci practic. După părerea mea sinteza modern-tradiţie se produce firesc atunci cînd eşti legat de popor, de patrie şi de cultura ei. De fapt nici nu este, propriu-zis, o sinteză, ci o creştere, o mlădiţă tînără pe un trunchi puternic.

— *Ce păreri aveţi despre sistemul de lucru în domeniul acesta?*

— Faţă de necesităţile existente, numărul monumentelor ridicate este foarte mic şi el va rămîne mic, dacă se menţine sistemul greoi, foarte greoi, de avizare. Avem în ţară numeroşi sculptori buni care ar putea realiza monumente valoroase, dar forţele lor se irosesc inutil şi, pe de altă parte, nevoia de monumente rămîne neîmplinită.

— *Care credeţi că sînt cauzele acestei stări de fapt?*

— Din nefericire, sînt destul de multe. În primul rînd se simte în mod acut lipsa unui regulament al ridicării de monumente. Procedeul de avizări pentru finalizarea unui monument este exasperant de dificil. În cazul monumentului de la Carei, din momentul aprobării sale de către Consiliul de Miniştri şi pînă la ridicarea pe soclu, am trecut prin adevărate peripeţii.

Mai sînt şi alte greutăţi. Din cauza lipsei de colaborare eficientă dintre Uniunea Artiştilor Plastici şi Uniunea Arhitecţilor, nici arhitecţii nu tratează cu suficient interes problema monumentelor. Majoritatea proiectelor de amenajări urbanistice nu prevăd amplasarea unor monumente şi — ceea ce e încă şi mai grav — se mai întîmplă ca după ce, cu numeroase dificultăţi, a fost stabilit un amplasament, nu trece mult şi, fără un temei serios, acesta este schimbat.

Întregul sistem de lucru trebuie reanalizat, simplificat, aşezat pe o bază mai sănătoasă. Importanţa monumentelor în viaţa socială impune urgenţă în rezolvarea acestor probleme. Trebuie să adaug că pentru a evita inutilele complicaţii ale avizărilor, voi prefera de aici încolo să execut monumente pe răspunderea mea, în spaţii în care birocraţia n-are cum să intervină — aşa cum de altfel am făcut şi la Moisei.

— *V-aş ruga să-mi spuneţi care au fost gîndurile care v-au călăuzit în realizarea monumentului Ostaşului Român de la Carei şi a monumentului ţăranilor de la Moisei.*

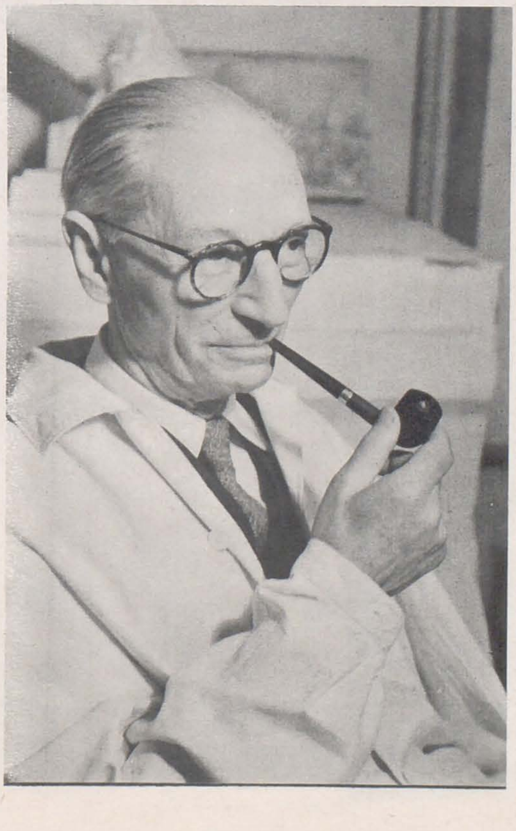
— N-am prea multe de spus. Am dorit să aduc un prinos celor ce s-au jertfit pentru libertatea noastră de azi; am vrut să fiu înţeles de toţi, să exprim ideea de durată, de continuitate a vieţii şi eroismului. De-am izbutit, o vor spune alţii.

★

Convorbirea cu sculptorul Geza Vida a atins cîteva din numeroasele aspecte ale unei vaste probleme. Programul monumentelor statuare este de interes naţional şi de aceea credem că o dezbatere mai amplă pe această temă ar fi binevenită. Aşadar, cine se înscrie la cuvînt?

Interviu realizat de VASILE DRĂGUŢ

ION JALEA: Arcaş odihnind — piatră (Constanţa)



ION JALEA

BALCICA MĂCIUCĂ

Privită retrospectiv, activitatea sculptorului Ion Jalea sugerează trăinicia materiei căreia i-a dat viaţă. A învins asprimea unei adolescenţe vitrege; invalid de război, a îmblînzit piatra cu degetele unei singure mîini; a înfruntat năvala timpului şi, la vîrsta de 80 de ani, cînd alţii depun dalta, privirea artistului continuă să scruteze materia, desluşind într-însa conturul viitoarelor statui.

1
2, 3, 4 — 5

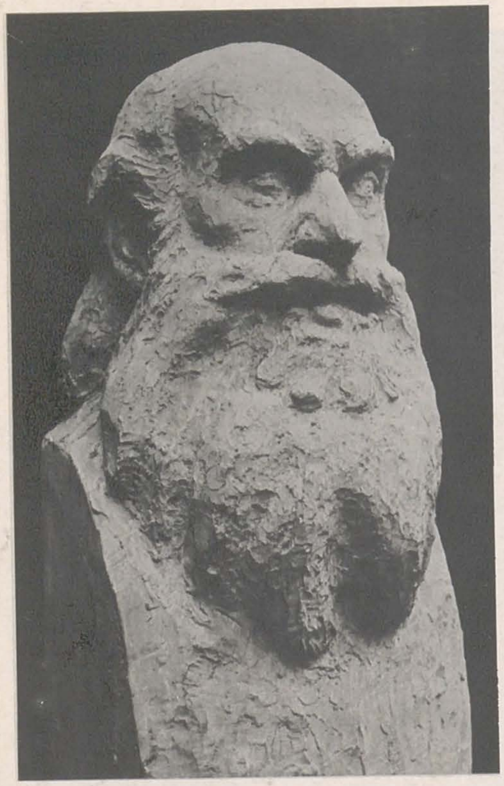
1. ION JALEA: Împărat şi proletar — bronz (Muzeul de artă al Republicii)

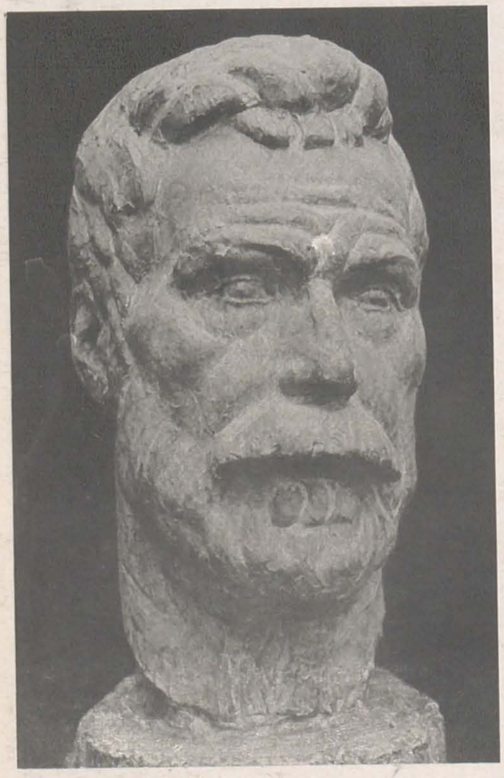
2. ION JALEA: Victorie — bronz (Colecţia artistului)

3. ION JALEA: Icar — ghips (Colecţia artistului)

4. ION JALEA: Giovannina — bronz

5. ION JALEA: Hercule doborînd centaurul — marmură (Bucureşti, parcul Herăstrău)





ION JALEA: Gala Galaction — ghips (Muzeul de artă al Republicii)

ION JALEA: Tatăl meu — ghips (Colecţia artistului)

Exegeţi autohtoni şi străini au relevat cu pertinenţă anumite caracteristici ale creaţiei lui Jalea. Invocînd lucrări ca *Hercule doborînd centaurul*, *Prometeu*, *Centaureasa*, *Lucifer*, *Cain*, unii au văzut în el un «clasic», un «sculptor al miturilor». Alţii i-au comentat opera în funcţie de formula artistică adoptată de sculptor, pe care au considerat-o ca o sinteză între viziunea «picturală» rodiniană şi cea «arhitecturală» a lui Bourdelle.

Opera lui Jalea este profund unitară, diversitatea tematică fiind sfera de manifestare foarte largă a unei viziuni artistice temeinic structurate. Temperamental, Jalea este un romantic cu nostalgia formei clasice. Opera sa cuprinde — sublimate în emoţionante expresii artistice — vii profesiuni de credinţă asupra vieţii şi istoriei, esteticul răsfrîngînd marile purităţi ale eticului.

Lupta spiritului uman pentru descătuşarea sa, încleştarea tragică între principiul binelui şi al răului s-au sublimat în mituri care de-a lungul mileniilor şi-au proiectat asupra omenirii ampla lor semnificaţie. Spre aceste sensuri primordiale — ca mulţi alţi romantici — s-a îndreptat Jalea: *Prometeu* — titanul răzvrătit împotriva zeilor; *Pegas* — eterna aspiraţie a spiritului uman spre creaţie şi desăvîrşire; *Victorie — trup în mers* încifrînd în mişcarea energică, implacabilă, progresiunea decisă a omenirii. Profunde semnificaţii desluşim şi în lucrările inspirate din mitologia biblică — *Lucifer*, *Cain* ş.a.

Figurile mitologiei populare româneşti, *Strîmbă lemne*, *Sfarmă piatră*, ne apar în compoziţii de o mare forţă plastică, cu volume înscrise energic în spaţiu. Jalea are o viziune dialectică a mitului şi a istoriei. Dragoş Vodă a trecut din istorie în legendă şi Jalea îl surprinde ca atare în alto-relieful *Dragoş Vodă şi Zimbrul*. *Arcaşul* însuşi, sinteză a forţei fizice şi spirituale, dobîndeşte de asemenea dimensiuni mitice.

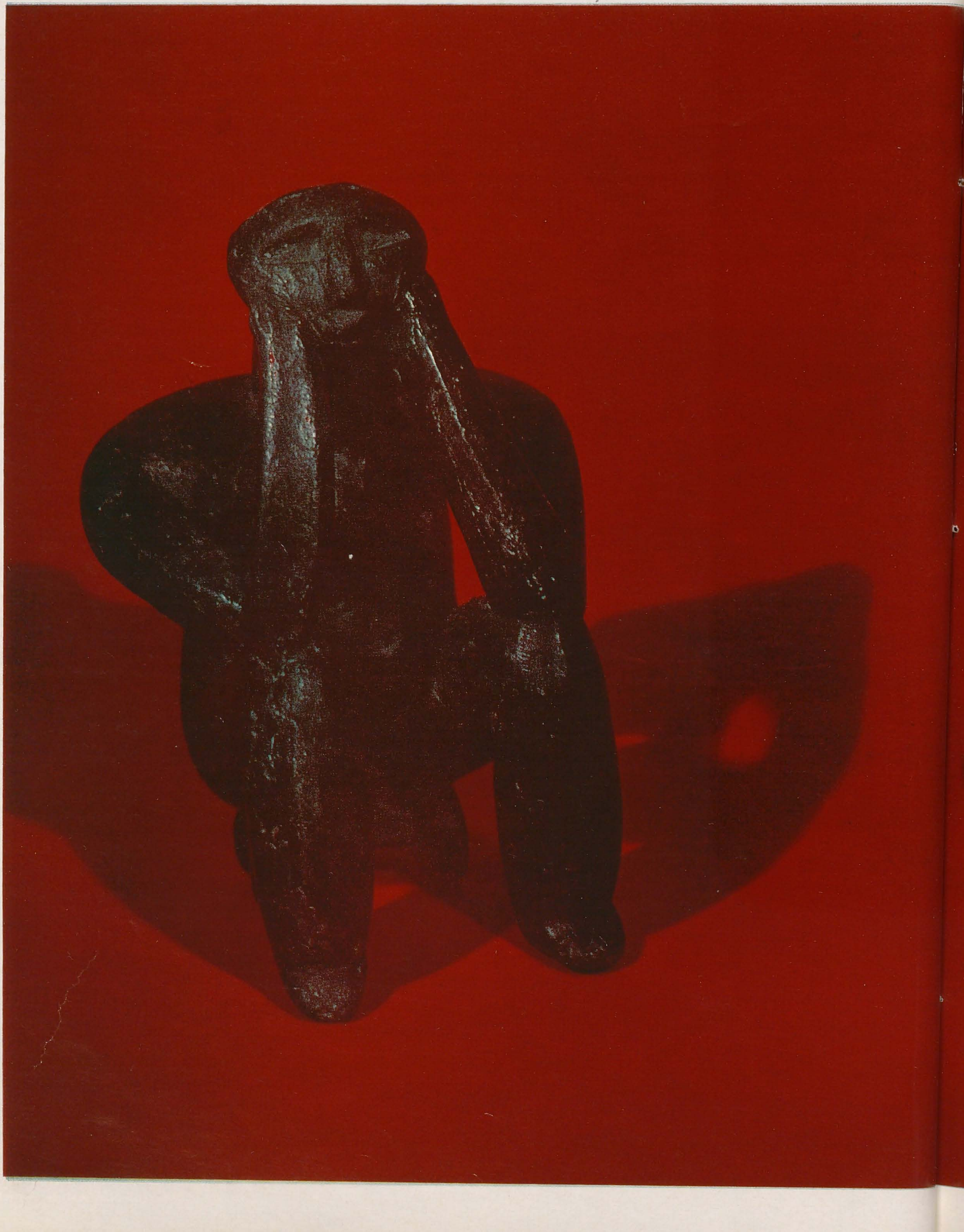
Una din temele dominante în creaţia lui Jalea o constituie elogierea eroismului poporului nostru. Este remarcabilă seria lucrărilor închinate luptătorilor care şi-au jertfit viaţa în războiul pentru înfăptuirea unităţii naţionale. În afară de sculptura mică, intitulată cu modestie «schiţe de front», de emoţionanta statuie a *Soldatului pe front*, de *Monumentul infanteriei*, de friza de pe Mausoleul de la Mărăşeşti realizată în colaborare cu Cornel Medrea, trebuie amintite *Monumentul soldaţilor români morţi în captivitate în Germania*, *Monumentul ostaşilor căzuţi în Austria* etc. După eliberarea patriei, seria lucrărilor inspirate din lupta poporului nostru se îmbogăţeşte cu reliefurile *Împărat şi Proletar*, o ilustrare evocatoare a cunoscutului vers eminescian «Zdrobiţi orînduiala cea crudă şi nedreaptă», cu *Răscoalele de la 1907* şi *Partizani*.

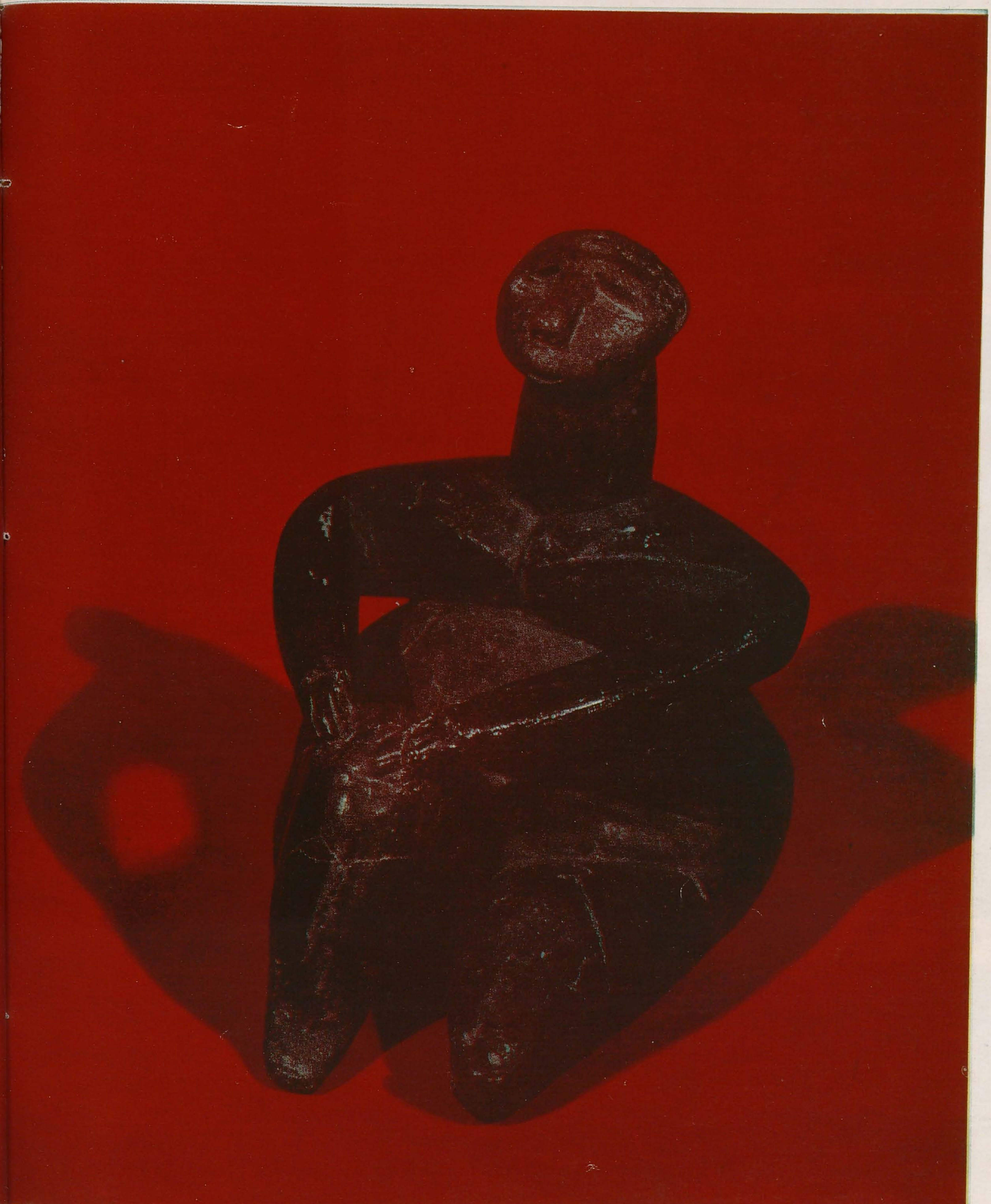
Virtuţile omului din popor sînt transpuse plastic în numeroase lucrări (*La plug*, *La arat*, *Oameni cărînd saci*, *Lăptăreasa*, *Bivolar*, *Omul cu lopata*, *Fete la sapă*, *Ţărancă* etc.), cu un lirism a cărui funcţie revelatoare operează profund. În creaţia mai recentă, îndeosebi închinată oamenilor muncii (*Miner*, *Muncitor*, *Muncitoare*), fiorul dramatic din lucrările anterioare cedează locul sentimentelor stenice.

Enumerarea oricît de succintă a principalelor arii tematice abordate de sculptor nu poate ocoli seria lucrărilor închinate unor marcante personalităţi ale culturii, domeniu în care Ion Jalea s-a dovedit un fin observator al caracterului: *Caragiale*, *Aman*, *Enescu*, *Rebreanu*, *Storin*, *Cervantes*, *Ceaikovski* ş.a. Străbătute de un larg suflu romantic, portretele, busturile monumentale sau monumentele trăiesc printr-o puternică vibraţie lăuntrică.

★

După cum arătam, Jalea este romantic prin temperament, dar cultivă construcţia clasică. Simţul clasic al proporţiei şi echilibrului cenzurează elanul confesiunii romantice, filtrîndu-i esenţele pe care le lasă să transpară fără stridenţe. Patosul romantic precumpăneşte de pildă în lucrările inspirate din mitologia antică (*Hercule doborînd centaurul* sau *Centaureasa* etc.) şi dacă s-ar recurge la comparaţie, aceasta n-ar trebui să se facă cu opere din perioada clasică a sculpturii greceşti, ci cu cele ale perioadei heleniste, cînd seninătatea şi calmul sînt înlocuite cu tumultul sufletesc, iar volumele încep să se agite. O vagă analogie se poate face, de exemplu, cu grupul Laocoon, care, aşa cum a subliniat Lessing, deschide artei clasice perspectiva evoluţiei spre modernitate. Propensiunea spre clasic nu-l duce la o pastişă a canoanelor sculpturii antice, ci la o formulă proprie, care se orientează spre necontenita căutare a clarităţii şi simplităţii de expresie. Există la Jalea un cult pentru frumuseţea formelor pe care efortul nu le alterează, ci le evidenţiază, aşa cum se întîmplă în cazul *Arcaşului odihnind*. Personajul, deşi este înfăţişat în repaos, învederează o încordare a întregului corp; volumele sînt ritmate într-o compoziţie echilibrată şi armonioasă, reuşind să exprime simbolic forţa implicată în această temă, reprezentativă în opera maestrului, materializată în bronz şi în piatră cu mare efect artistic.





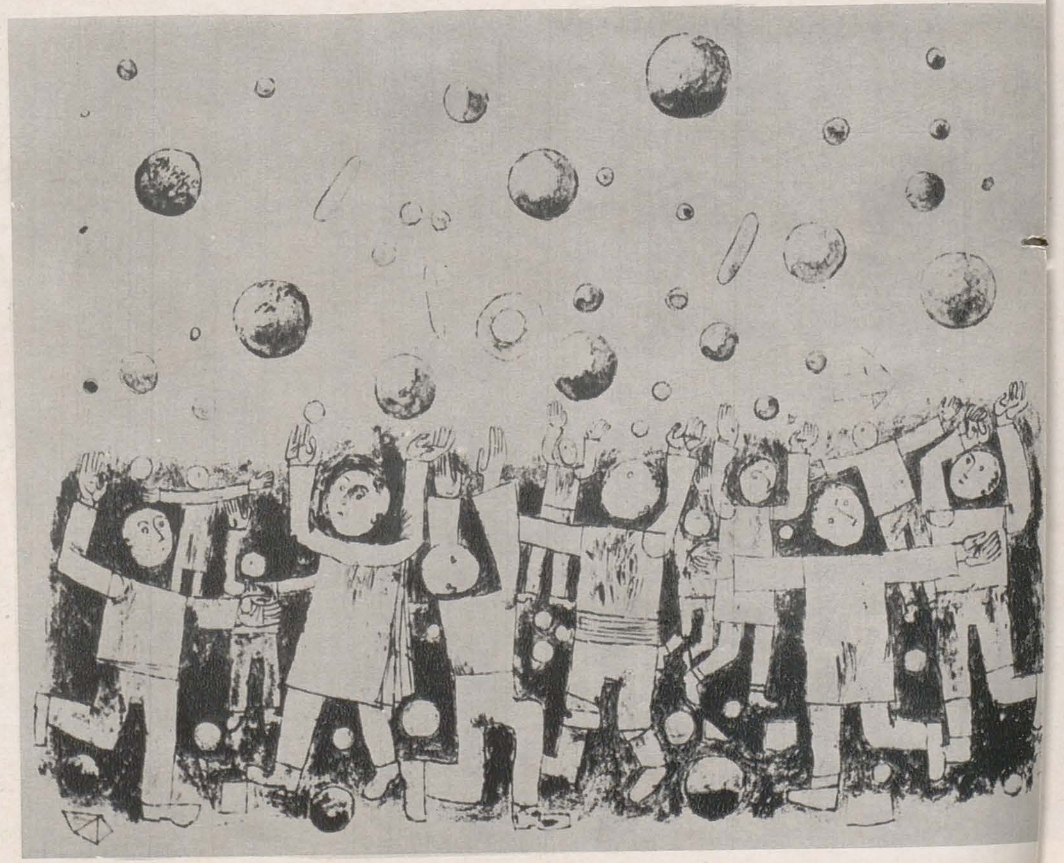
SALONUL REPUBLICAN DE DESEN ȘI GRAVURĂ

Privit în ansamblu, Salonul republican de desen și gravură 1967 constituie, fără îndoială, un moment în evoluția graficii noastre contemporane. În ce măsură acest moment care însumează, cel puțin prezumtiv, cele mai reprezentative lucrări ale anului, poate fi considerat drept o etapă distinctă și, mai ales, superioară în comparație cu manifestările similare din anii trecuți, este greu, dacă nu chiar imposibil, de precizat. De altminteri, stabilirea unor asemenea diagnoze mi se pare cu totul exterioară și neconcludentă în ce privește descifrarea efectivă a sensurilor evolutive ale unui fenomen artistic dat. Nu numai datorită faptului că în artă problema progresului se pune mult mai nuanțat și în coordonate total diferite decît în alte domenii de activitate, materială sau spirituală, dar, dacă ne amintim ușurința cu care, de fiecare dată, cu prilejul expozițiilor anuale sau bienale, critica a consemnat parcurgerea unei etape superioare, impresia că într-un interval de timp destul de scurt am avea în urma noastră cam prea multe etape superioare ar putea ridica un legitim semn de întrebare asupra consistenței lor și, implicit, asupra momentului pe care actualul salon îl exemplifică.

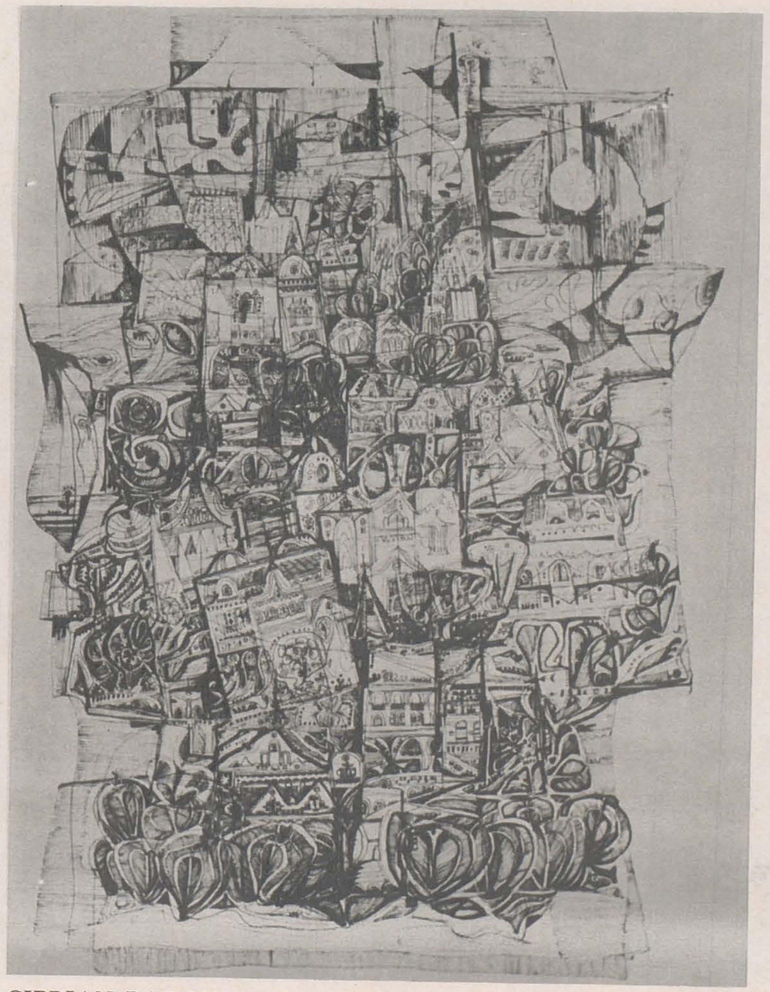
Dacă în unele sectoare — grafica de șevalet, de pildă — se poate vorbi de adîncirea unor direcții evolutive, ilustrația de carte marchează, cel puțin cantitativ, un regres, și caricatura, o absență aproape totală. Cele cîteva exemplare ale genului nu au darul decît de a sublinia prin contrast lipsa de inventivitate a celor cîțiva participanți și, în general, un fapt cu implicații mai largi, privind dezerțiunea umorului de la îndatoririle sale. Cum să interpretăm absența umorului dintr-o manifestare artistică unde prezența sa ar fi trebuit să strălucească prin vervă și să exceleze prin calitate? În nici un caz, nu cred că poate fi vorba de un exces de gravitate. Se știe doar că marii umoriști au fost întotdeauna niște oameni gravi. Ar mai putea fi acuzată în acest caz doar o presupusă lipsă de receptivitate la umor a contemporanilor. Ceea ce, dacă ar fi adevărat ar fi foarte trist. «Animalele cele mai comice sînt și cele mai serioase: de pildă maimuțele și papagalii» — spunea Baudelaire în eseul despre esența rîsului. *Mutatis mutandis,* și oamenii. Este adevărat că sînt încă destule mimetisme și maimuțăreli, chiar și în rîndul unor practicieni ai caricaturii, dar nu atît de multe încît, prin cantitatea lor, să fie în stare să declanșeze o alergie cronică la umor.

Dacă trecem acum la ilustrația de carte, al doilea gen a cărui prezență în expoziția de care ne ocupăm este deficitară, și aici constatările nu sînt mai îmbucurătoare decît prin faptul că se înregistrează cîteva realizări demne de luat în seamă. Totuși prea puține pentru a îndreptăți o concluzie optimistă. În afară de poetica infantilă de bună calitate, pe care o dovedește Geta Brătescu, în ilustrarea basmelor lui Perrault, de prospecțiunile plastice pe care le întreprinde Tiberiu Nicorescu în universul artistic bacovian, de sugestiile vizuale pe care le oferă Petru Vulcănescu la basmele lui Ispirescu sau la poeziile lui Eminescu, ar mai fi de reținut numele lui Ion Untch *(Cîinele și cățelul* de Grigore Alexan-

WANDA SACHELARIE VLADIMIRESCU: Compoziție cu copii — desen colorat

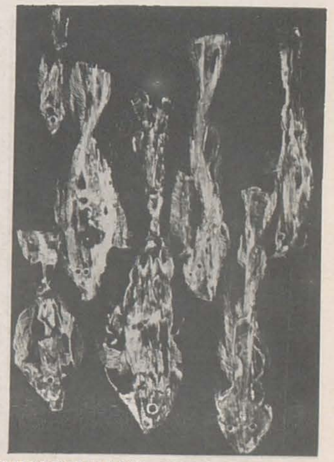


VASILE CELMARE: Recreație — litografie

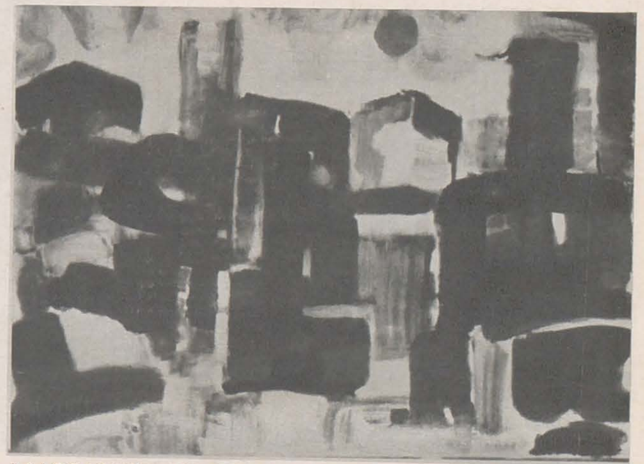


CIPRIAN RADOVAN: Oraș vechi — desen peniță

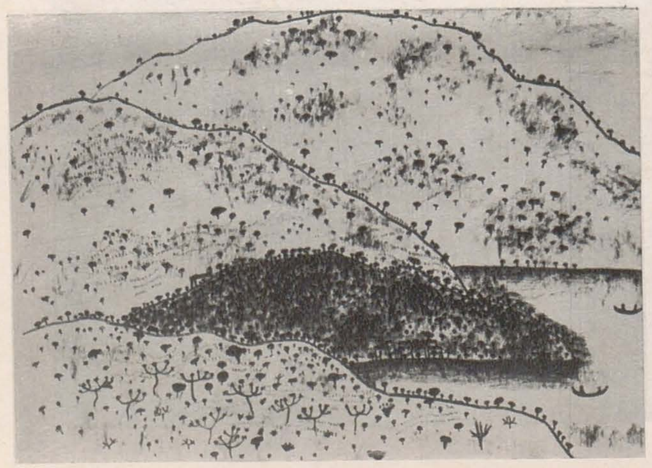
FLORIN CIUBOTARU: Îmblânzitorul — xilogravură



VINCENȚIU GRIGORESCU: Pești — monotip



MARIANNE SIMTION AMBROSI: Peisaj industrial — acuarelă

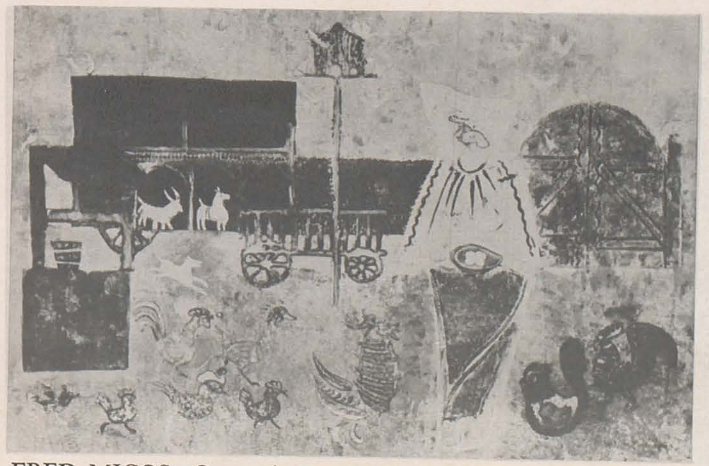


GABRIELA PĂTULEA DRĂGUȚ: Din ciclul « Drumuri dalmatine » — desen

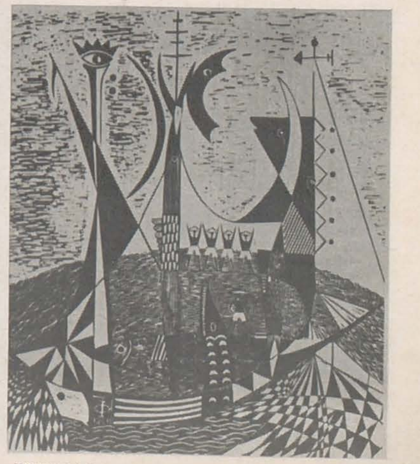
CORNELIU PETRESCU: Iarna la marginea orașului — xilogravură colorată

CONSTANTIN BACIU: Dans la cămin — desen colorat

CRINA IONESCU: Compoziție — linogravură colorată



FRED MICOȘ: Curtea bunicii — gravură, incizie profundă



IULIAN OLARIU: Orientală — linogravură

drescu), Mieczyszlav Orlowski (Franz Kafka şi poezia lui Lorca), precum şi verva nu lipsită de interes a grafiilor lui Paul Neagu. Dar atît. Ceea ce mi se pare cam puţin pentru o manifestare artistică de amploare.

Venind la un interval destul de scurt, pentru ca ecourile favorabile ale expoziţiei de grafică publicitară (unde afişul a înregistrat sufragii unanime) să se fi stins, este aproape firesc ca prezenţa afişului să pară, prin comparaţie, mai anemică. Dar şi cu această circumstanţă psihologică atenuantă, realizările afişiştilor, în ce priveşte îndrăzneala, concizia expresivă şi adecvarea mijloacelor la exigenţele estetice moderne — cu unele excepţii — nu mi se par la înălţimea posibilităţilor. Ambiţia publicitară prevalează şi nu este secondată totdeauna, în suficientă măsură, de acoperirea artistică necesară. Printre reuşitele expoziţiei am semnala, în primul rînd, afişele antiatomice ale lui Petre Grant, decanul de vîrstă al genului, la care am reîntîlnit constantele unei viziuni verificate printr-o practică îndelungă. De asemenea, reţine atenţia elocvenţa imaginii din afişul consacrat comemorării răscoalei din 1907, datorat cuplului Ion Oroveanu, Vladimir Şetran. Este aici o dovadă excelentă de transpunere modernă a unei teme istorice. Interesant din punct de vedere al expresiei grafice în sine, afişul lui Napoleon Zamfir — *Concert Bach.* Dar fără nici o legătură cu Bach. Bun, afişul pentru actuala expoziţie al aceluiaşi. Au mai expus Constantin Pohrib, Constantin Niţescu, Sidonia Naum Popescu, Ion Mitrici şi alţii.

În ce priveşte afişul, mai dăinuie o anomalie care a fost de multe ori semnalată, dar a cărei remediere nu se întrevede de loc. Calitatea afişelor (chiar dacă se mai pot face în unele cazuri rezerve) prezente în diferite expoziţii este incontestabil superioară calităţii afişelor pe care trecătorului îi este dat să le întîlnească pe stradă. Ţinînd seama de adevărul elementar că afişul constituie o primă şi — putem spune — involuntară treaptă a educaţiei estetice, a deprinderii ochiului cu o concepţie plastică modernă, este cu totul inexplicabilă inaderenţa şi dezinteresul cu care este întîmpinată de cei interesaţi această formă artistică, a cărei difuzare ar trebui să se bucure de mai multă atenţie.

Grafica de şevalet şi gravura, *materia* acestui salon, oferă un tablou interesant. Aici se înregistrează cele mai bune realizări, dar tot aici apar cu mai multă evidenţă şi unele puncte nevralgice tipice. În general, la început, expoziţia cucereşte atenţia vizitatorului. Impresia pe care o determină reuşitele salonului se difuzează asupra întregului, creind o atmosferă favorabilă. Dar pe măsură ce trece timpul, contemplînd mai îndelung lucrările expuse, punctele de atracţie se împuţinează şi se singularizează. În cele din urmă, începi să te gîndeşti la opinia acelui vizitator care socotea că reducînd aproape la jumătate numărul lucrărilor expuse, Salonul republican de desen şi gravură ar fi putut deveni o expoziţie excelentă.

Există lucrări de calitate, piese antologice, menite numai ele să reprezinte, cum se spune, momentul actual de dezvoltare a graficii noastre contemporane, încît prezenţa pe aceleaşi simeze a unor lucrări mai puţin realizate riscă să transforme, prin simplă suprapunere, impresia iniţială de varietate într-o imagine contradictorie. Căutînd să reprezinte toate tendinţele, această expoziţie a sfîrşit prin a reprezenta toate nivelurile.

Desigur că, ideal, un salon oficial are prin definiţie menirea de a reprezenta producţia artistică a unui an prin lucrările cele mai bune. Dar dacă juriul unei expoziţii de acest gen nu a fost în stare să selecteze un număr suficient de lucrări de calitate, (presupunerea cea mai la îndemînă este că n-a avut de unde), faptul ar putea să însemne că această imagine contradictorie — în ce priveşte calitatea — este în fond mai reprezentativă pentru momentul respectiv decît una unitară.

Incontestabil, în ansamblul său, expoziţia constituie o amplă demonstraţie de meşteşug, unanim recunoscută şi apreciată. Dar şi unanim invocată, din alt unghi de vedere, ca un reproş. Se constată de multe

S A L O N U L R E P U B L I C A N D E D E S E N Ş I G R A V U R Ă

VICTOR RUSU-CIOBANU: Pasărea pămîntului — xilogravură

IOAN POP: Ilustraţie la Damian Stănoiu—linogravură

THEODORA MOISESCU-STENDL: Fuga (din « Merele de aur ») — xilogravură

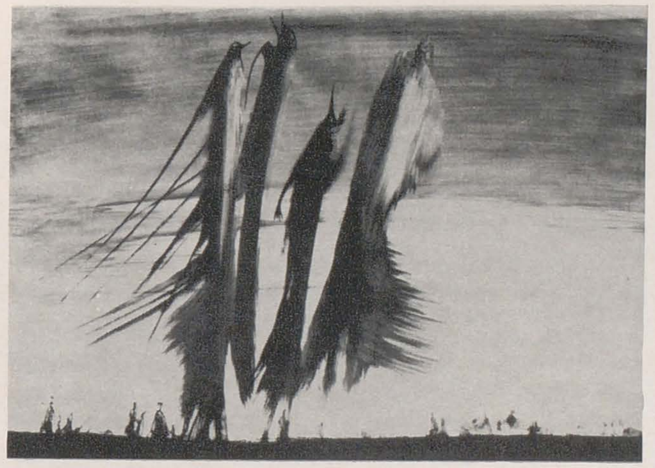
GHEORGHE ADOC: Zile şi nopţi — gravură

ALEXANDRU ALEXE: Bătrîneţe, haine grele — monotip

CORNELIA DANEŢ: Pregătiri de nuntă (II) — acvatinta

GABRIELA PĂTULEA DRĂGUŢ: Din ciclul « Drumuri dalmatine » — desen

— xilogravură colorată



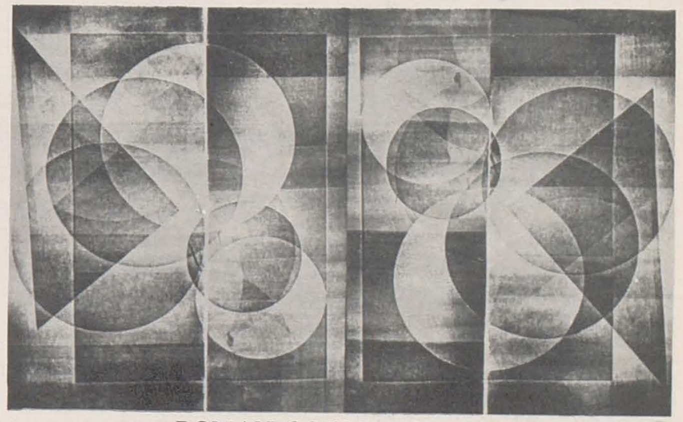
JULES PERAHIM: Păsări în oraş — laviu de tempera

HELFRID WEISS: De aceştia nu vrea să ştie Spania — xilogravură

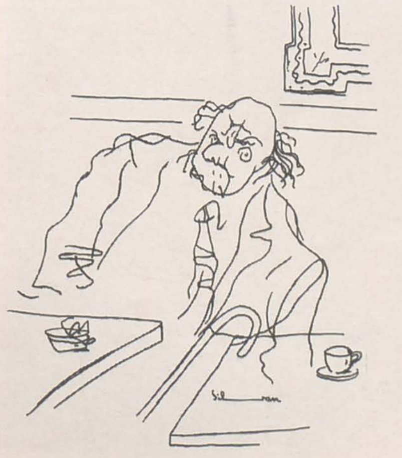
DIMITRIE GRIGORAŞ: Din ciclul « Meşterul Manole » — acvaforte

TRAIAN BRĂDEAN: Ilustraţie la Eminescu — cărbune şi tuş

MIRCEA CAPĂŢĂ: În loc de muză — tuş



ROMAN COTOŞMAN: Echilibru — monotip



SILVAN IONESCU: Poetul Ion Barbu — tuş şi pastel

MARCEL CHIRNOAGĂ: Victorie — gravură pe metal

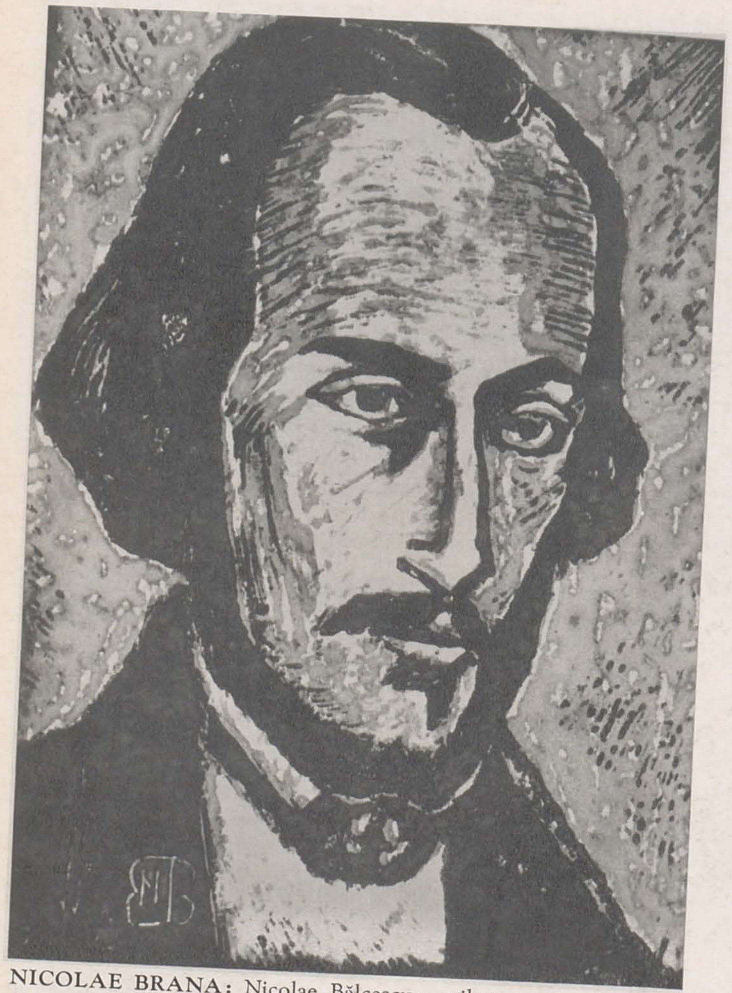
GHEORGHE IVANCENCO: Melnic, Bulgaria — tuş

ori că meșteșugul ireproșabil nu beneficiază de acoperirea afectivă și ideativă pe care o presupune. Fetișizarea mijloacelor tehnice de exprimare face ca impresia de elaborare, de *făcut*, să nu poată fi peste tot înlăturată. Așa se explică de ce, în fața unor lucrări, ai senzația că modernitatea nu este decît a meșteșugului, nu și a viziunii (cînd aceasta există), iar apartenența la școala națională de artă pare să fie dată, așa cum s-a remarcat de multe ori, de prezența motivelor folclorice.

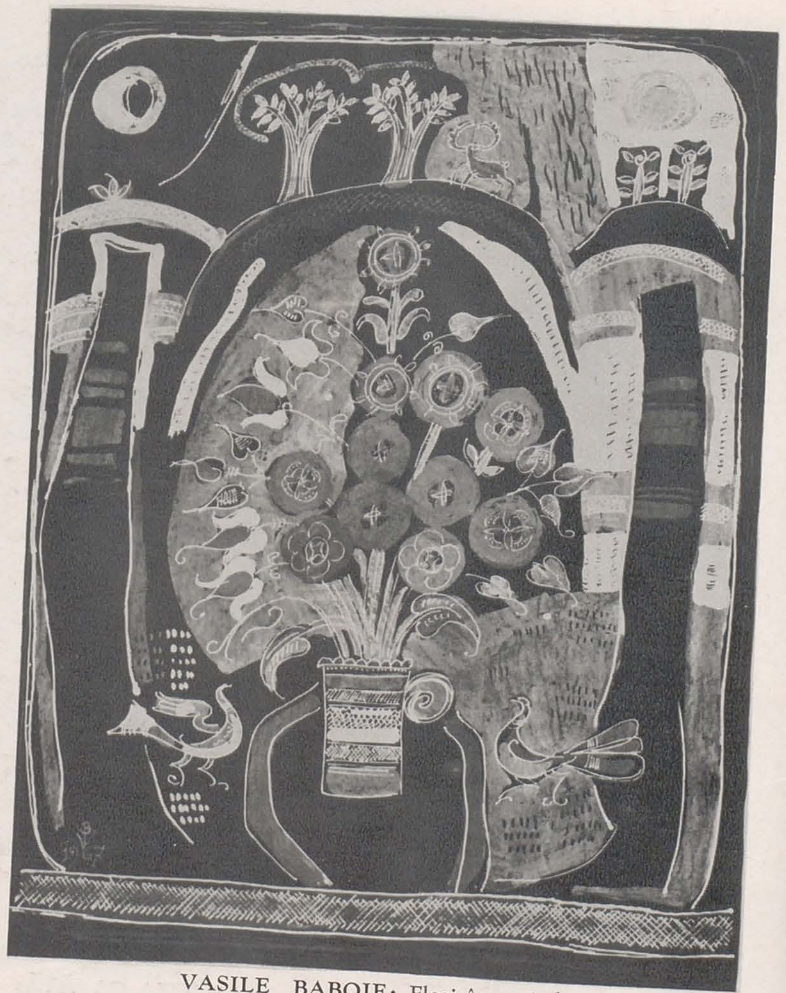
Dincolo de această rezervă, aplicabilă în genere dar în grade diferite, expoziția ilustrează o serie de succese artistice neîndoielnice. Dacă la Florin Ciubotaru, acordul dintre meșteșug și viziune (deși pericolul manierei pare să-l pîndească pe autor), ca și tendința de valorificare modernă a tradiției, este evidentă, situarea pe o linie asemănătoare a lui Ion Stendl, Theodora Moisescu-Stendl, Mihai Mădescu de pildă, nu poate înlătura impresia unei aderențe formale la această tendință. O interesantă interpretare plastică a mitologiei populare românești, deși în tratare există unele inserțiuni magice exotice, aduce Nicolae Apostol în ciclul intitulat *Mituri*. Intenții simbolice și ambiții explicite de intelectualizare a imaginii, susținute de mijloace tehnice adecvate, manifestă Marcel Chirnoagă în lucrări de o construcție formală închegată *(Violența, Sărbătoare)*. În coordonate stilistice proprii, Aurel Cojan evocă poezia lucrurilor simple. Rafinate și de o mare discreție, desenele lui Octav Grigorescu. Mai puțin discrete, dar de un rafinament al execuției demn de toată lauda, monotipurile lui Vincențiu Grigorescu *(Flori, Pești, Pădurea împietrită)*. Mai mult decît în alți ani, diferitele regiuni sînt reprezentate cu lucrări de bună calitate. Am pomenit pînă acum de Nicolae Apostol. De la Timișoara, centru cu o viață artistică deosebit de interesantă, în afară de numele mai cunoscute și apreciate ale lui Vasile Pintea, Xenia Eraclide Vreme, Virginia Baroiu-Baz, pe simezele salonului apar numele unor artiști tineri. Între ei, se remarcă Fritz Karola și în special Ciprian Radovan *(Sat, Oraș vechi, Primăvară cu fluturi)* și Roman Cotoșman *(Echilibru, Flux spațial)*. Dacă pe cel dintîi, viziunea și minuția execuției, care amintește pe aceea a miniaturiștilor medievali, îl face ușor integrabil unei filiații tradiționale, preocupările «cinetice» ale celui din urmă îl asociază unor tendințe explicit contemporane. Excelente din punct de vedere al meșteșugului și organizării, xilogravurile lui Iuliu Șuteu. De la Brașov, Eftimie Modîlcă a expus o compoziție *(Din natură)*, bine ritmată și cu reale calități poetice. Traian Brădean s-a dovedit și cu acest prilej un desenator de mare finețe și probitate profesională. Cele două lucrări în encaustică ale lui Vasile Baboie confirmă încă o dată vigoarea temperamentală puțin obișnuită a autorului, precum și originalitatea interpretării motivelor artistice tradiționale. Într-o fază interesantă, deosebit de fecundă în resursele pe care le indică, se află Vasile Celmare. Litografiile sale, în special *Joc de copii, Au trecut dealul*, solicită îndelung atenția vizitatorului. Neliniștea și mobilitatea spirituală a lui Bițan apare cu deosebită pregnanță în două desene *(Peisaj I, Peisaj II)*. Graficieni de vocație și cu o practică artistică îndelung verificată — C. Petrescu, Gheorghe Ivancenco, Vasile Dobrian, Wanda Sachelarie, Fred Micoș, Corina Beiu-Angheluță, Lucia Cosmescu ș.a.) — fructifică, pe o linie evolutivă personală, implicațiile unor experiențe și căutări mai vechi.

OCTAVIAN BARBOSA

S A L O N U L   R E P U B L I C A N   D E   D E S E N   Ș I   G R A V U R Ă



NICOLAE BRANA: Nicolae Bălcescu — xilogravură colorată

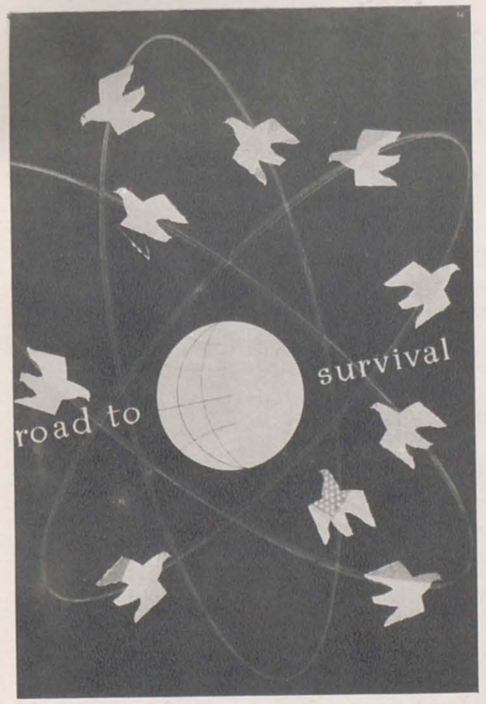


VASILE BABOIE: Flori în zori de zi — encaustică

NICHI POPESCU: Ilustrație la Rebreanu — tuș

IRINA BOROVSKI: Pace — linogravură

MARCEL OLINESCU: Toamnă tîrzie — xilogravură



PETRE GRANT: Afiș

GEORGE PÎRJOL: Afiș

ION OROVEANU și VLADIMIR ȘETRAN: Afiș

GABRIELA PĂTULEA DRĂGUȚ: Din ciclul «Drumuri dalmatine» — desen

— xilogravură colorată

ÎNSEMNĂRI DESPRE LIMBAJUL ARTISTIC

MARCEL BREAZU

De cîte ori n-am auzit în fața unui tablou exclamația: « trăiește! ». Dar exclamația nu exprima totdeauna o aceeași idee. Uneori, asta însemna: personajele figurate au o viață aidoma cu a modelelor care au servit pictorului. Alteori, însemna: aici, în tușa și în cromatica artistului, este vie emoția lui. Uneori, privitorul voia să spună: este aici, pe pînză, o viață aparte, de un fel deosebit, alta decît cea din lumea de fiecare zi. Alteori, exclamația putea să însemne: iată o operă al cărei palpit va înfrunta vremea. Dar totdeauna, exclamația spunea că privitorul a găsit acolo pe pînză, ceva *comunicat* de artist, că cel care făurise lucrarea a găsit un *limbaj* prin intermediul căruia a spus ceea ce a simțit nevoia să exprime; că, prin urmare, lucrarea lui nu era un fragment de materie inertă, o simplă țesătură colorată, ci un *semnal viu*, care aduce în lume o *semnificație*. Fantezia pictorului, visarea lui și reacția lui față de lume dădeau, prin intermediul meșteșugului său, dimensiuni noi materialului pe care l-a folosit. Aceste dimensiuni erau conferite materialului, pentru a-l transfigura într-o operă de artă, de către *limbajul* anume folosit de pictor.

Existența unui limbaj determinat presupune însă o anumită *codificare* care, descifrată, să conducă la înțelegerea mesajului încifrat. Există oare un asemenea cod al semnelor plastice, picturale sau sculpturale, așa cum există un cod al semnalizatorilor rutieri pentru automobiliști? Dacă ar exista, orice elev sîrguincios ar putea învăța *cum* să picteze și *ce* are de citit într-un tablou — iar « interpretările » diferite ar dispare, opera artistului urmînd a comunica clar, precis, fără echivoc, același lucru pentru toată lumea, în orice loc geografic și în orice epocă istorică. Cine ar subscrie însă o asemenea afirmație? Una îi spunea egipteanului din mileniul III î.e.n. Stela Regelui Șarpe — și alta ne spune nouă, astăzi, aici; una îi vorbea țăranului din Laz, la începutul secolului trecut, o icoană pe sticlă reprezentînd pe cei patru evangheliști — și altceva spune aceeași icoană sensibilității noastre artistice, moderne.

Atunci, în ce constă oare virtutea limbajului artistic? De ce pentru a-l putea folosi — în creația și receptarea operei de artă — este nevoie de o *educație* estetică? Pentru a putea răspunde, e necesar să ne amintim de rosturile artei, de ceea ce arta aduce omului și aparține numai calităților ei, pe care nu le împarte cu alte activități omenești.

Lumea — marele și micul univers — există ca atare indiferentă față de om, desfășurîndu-se în virtutea unor legi implacabile, într-un spațiu infinit și un timp etern, neutre și fără coloratură. Rotirea pămîntului și mișcarea galaxiilor, transformările plasmei în Cosmos și combinațiile chimice, schimbările metabolice și descompunerea protoplasmei se înfăptuiesc independent de oameni, cu neglijarea lor totală. Știința elaborată de oameni, după nenumărabilele miliarde de ani de existență a universului, poate înregistra azi puzderie din toate aceste procese și o *instruire* îi poate face pe toți să acumuleze o cantitate de cunoștințe inteligibile, grație limbajului codificat al fizicii și chimiei, al biologiei și ciberneticii. Totul e, în această privință, *impersonal, riguros obiectiv, uniform maniabil*, ca într-o ireproșabilă *zi de lucru*, într-o unitate bine organizată.

Dar în această ordine perfectă, obiectiv existentă (și reflectată neutru în codicele Științei) se ivește, odată cu apariția și dezvoltarea omului, o perturbare scandaloasă: lucrurile se reflectă în sufletul *omului*, cu zvîcniri și poticneli, determinînd reacții de teroare sau entuziasm, de perplexitate sau elan, de neliniște sau extaz. În curgerea uniformă și neutră a timpului, apar momente sau zile neobișnuite: *sărbătorile*. În apropierea de către om a obiectelor inerte apar atracții și repulsii, colorate afectiv — apropierea — însușirea, asimilarea aceasta, avînd și ea ceva « sărbătoresc », fast sau nefast, dar în orice caz, *nu* indiferent. Lucrurile, fenomenele, faptele, acțiunile capătă *sensuri*, adică dimensiuni noi, într-o realitate nouă, *umană*, în care a apărut o ființă totalmente deosebită, o ființă care « se referă » (Marx) în fiecare moment, în legătură cu fiecare lucru, la un etalon. Referirea aceasta, cum se știe, este în stadiile inițiale ale societății umane, *sincretică*: magia, religia, arta, morala își confundă scările de valori.

Dar, treptat, diferențierile specifice se fac simțite. Zone diferite ale subiectivității umane se delimitează, iar oamenii își făuresc limbaje apte să comunice ceea ce se petrece în aceste zone. Așa apare limbajul artistic,

prin intermediul căruia se realizează o comunicare interumană a « sărbătorilor » sensibilității, care deranjează cursul obișnuit, incolor și lipsit de pitoresc, al desfășurării proceselor obiective. Limbajul acesta se diversifică și el mereu, în funcție de numeroasele arte, care se constituie treptat, și își capătă specificități legate de materialul și de principiile compoziționale ale artei respective.

Dar, spre deosebire de limbajele științelor, limbajul artistic nu are *un* cod riguros determinat. El nu poate fi desfăcut în elemente *cantificabile*, în măsura în care limbajul științelor este ținut să se alcătuiască. De aceea limbajul artistic nu se poate învăța prin *instrucție* estetică, așa cum limbajul științific se învață prin instruire științifică. Limbajul artistic îl *deprindem* în procesul *educației* estetice, tot așa cum comportarea morală o deprindem în procesul educației etice și nu învățînd un « cod al manierelor ».

Dacă ne oprim puțin asupra acestei distincții între « instruire » și « educație », reușim poate să înțelegem deosebirea calitativă între limbajul artistic și cel științific.

Cu ce ne îmbogățește oare educația estetică? Ne înmulțește cunoștințele despre operele de artă? Fără îndoială că da. Cantitatea de informații asupra desenelor rupestre din Valltorta și a ceramicii de Cucuteni, asupra monumentelor tebane și baso-reliefurilor asiriene, asupra statuarei grecești și a mozaicurilor bizantine, asupra coloriștilor venețieni și a picturii de gen din Țările de Jos, asupra desenului lui Ingres și a savantei armonii cromatice închise în « punctele » lui Seurat, — cunoașterea detaliată, într-un cuvînt, a întregului « Muzeu imaginar » al omenirii, sigur că dă o temelie trainică culturii artistice. Dar *nu* erudiția acumulată dă densitate acestei culturi, ci faptul că pe parcursul însușirii ei am izbutit să ne creăm și să ne dezvoltăm capacitatea de a sesiza « sărbătoarea » formelor și a culorilor; că ne-am format *ochiul plastic*, în stare să vadă, în lumea artei, mai mult decît simpla reproducere a existenței obiective, în stare să descifreze frumusețea lor *semnificativă* pentru un anumit clocot uman subiectiv, în prezența acestei existențe. Cunoscînd tehnicile diferiților artiști, procedeele lor, materialele folosite, nu ne-am mulțumit să rămînem aici, ci pentru a le deprinde *limbajul* ne-am făurit acel *fond aperceptiv*, pe care mesajul artistic poate « ateriza » în siguranță. Un om de meserie ca Dr. Kurt Heberts spune în introducerea la tratatul său, intitulat « *The complet book of artists' techniques*» (Londra 1958), următoarele: « Artistul avînd stăpînirea completă a mijloacelor de expresie a revelat potențialitatea lor și grație puterii lui creatoare, a triumfat asupra materiei însăși. Rezultatul principal al acestui procedeu este o imagine care reflectă ideea artistului și care ne e comunicată pe o suprafață plană, grație jocului formelor și culorilor ». Prin urmare « mijloacele de expresie » structurează o imagine prin intermediul căreia se vehiculează o idee artistică.

E însă oare suficient să învățăm cum se realizează această *structură* a imaginii cu ajutorul materialelor și procedeelor tehnice? Dacă răspundem afirmativ dăm dreptate tuturor academismelor, mai vechi și mai noi (pentru că există și un academism modernist, nu numai unul « academic ») și statuăm aserțiunea — falsă — că numai instruirea este suficientă pentru a făuri artiști. Așa înțeles, limbajul artistic se reduce la o sumă de procedee, devine cantificabil și deci algoritmabil: mașina electronică îl înlocuiește cu succes pe creatorul de artă! Inovația artistică se reduce la înmulțirea « permutațiilor » posibile pentru un anumit număr de materiale, forme și culori. Limbajul artistic astfel « îmbogățit » nu mai transmite decît capacitatea combinatorie a creierului electronic, rigoarea rece a combinațiilor matematice, care nu mai lasă nici un loc întîmplării, care înlătură, implacabil, scandalul « sărbătorilor». Unde rămîn atunci *semnificațiile?* La ce se mai « referă » un asemenea limbaj?

Mi se pare evident că nici un creator adevărat nu va subscrie la autenticitatea artistică a unor asemenea produse. Limbajul artistic își justifică existența numai dacă este apanajul unei individualități creatoare, care făurește *unicate imprevizibile*. « Consumatorul » de artă așteaptă de la opera originală tocmai această surpriză, care îl aduce într-o stare de spirit sărbătorească, neobișnuită, care rupe monotonia ternă a unei rigori calculabile.

Dar aici intervine o altă dificultate a făuririi limbajului artistic. Cum se poate menține prospețimea lui nealterată? Pentru a putea comunica vibrația lui, artistul se adresează unui public obișnuit cu anumite structuri, deja consacrate, ale limbajului pictural, poetic sau muzical. Dacă artistul destramă aceste structuri, rupîndu-le firele de păianjen, cum va mai putea pătrunde către sensibilitatea iubitorului de artă? În locul unui organizator de sărbătoare, el devine ceea ce francezii denumesc « un trouble-fête ».

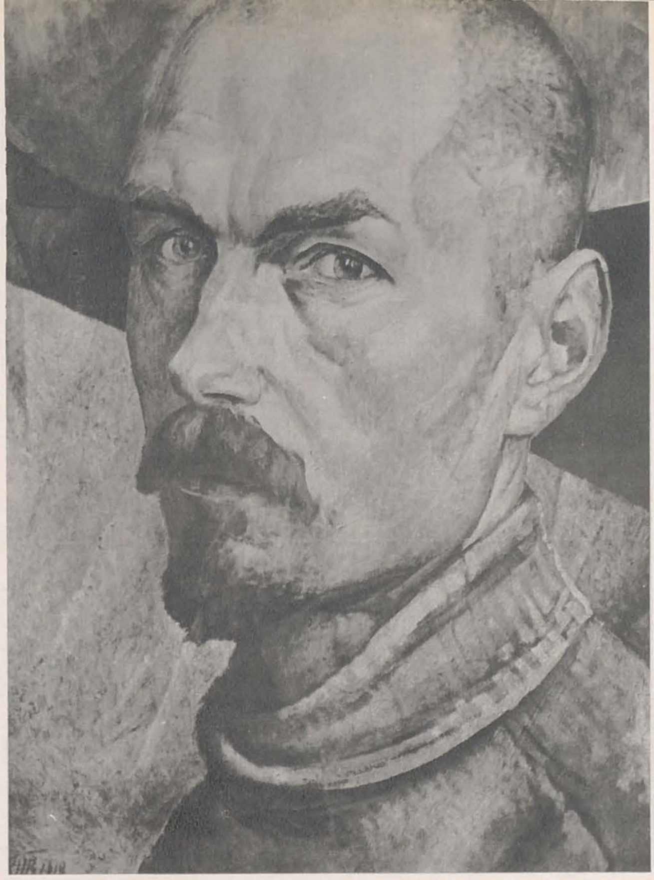
Răspunsul la problemă este departe de a fi simplu și nu teoreticianul poate indica artistului, luîndu-l părintește de mînă, căile de urmat. Dacă le-ar cunoaște și le-ar vedea limpede, bietul teoretician ar prefera să creeze artă, în loc să vorbească despre ea. Nu numai atît. Teoreticianul nu poate indica nici « consumatorului » de artă, cu precizie de tehnician, ce are de așteptat de la inovațiile limbajului artistic. Dacă s-ar putea realiza o asemenea performanță, el, teoreticianul, n-ar mai fi un factor care contribuie la *educația* estetică, ci un *instructor*, care predă un cod.

În problemele artei însă, teoreticianul nu poate face altceva (bazîndu-se pe studiul aprofundat al realizărilor trecute), decît să ne ajute *să ridicăm privirea către un orizont*, către acel orizont spre care se îndreaptă artistul. Acesta caută cu fervoare limbajul său propriu, dar nu devine artist cu adevărat decît dacă îl găsește; și nu îl poate găsi decît ținînd mereu seama de fondul aperceptiv al acelora cu care vrea să comunice. Acest fond aperceptiv va fi îmbogățit prin limbajul nou creat, dar numai dacă instrumentele acestui limbaj vor putea să pună în vibrație vechile coarde, chiar dacă le cere sunete inedite, « armonii și prețuri noi ».

Limbajul artistic va comunica mesajul artistului dacă își va păstra caracterul său specific: acela de a pune în valoare *semnificații* umane și nu de a informa asupra structurilor unui univers din care omul ar putea să lipsească. De aceea apare atît de naivă pretenția artiștilor care vor să « figureze » în arta lor procesele atomice sau « mișcarea protoplasmatică », uitînd că noi oamenii așteptăm de la opera lor să ne facă să înțelegem ce repercursiuni poate să aibă acest univers,fizic sau biologic, asupra *destinelor noastre umane*, și nu asupra particulei infime de materie pe care o reprezentăm fiecare dintre noi.

. . .Și cînd artiștii răspund, prin limbajul lor, unei asemenea așteptări — atunci opera lor *trăiește*!

K. S. PETROV-VODKIN: Calul roşu la scăldat — ulei



K. S. PETROV-VODKIN: Autoportret — ulei

K. S. PETROV-VODKIN: Anul 1918 la Petrograd — ulei

PETROV-VODKIN *

L. MOCIALOV

Numele pictorului a cunoscut un mare răsunet în anul 1912, cînd a expus lucrarea *Calul roşu la scăldat.* Cercetătorii au comparat-o cu poezia *Iapa de stepă* a lui Block. S-ar putea merge şi mai departe, invocîndu-se *Troica* lui Gogol, *Călăreţul de aramă* a lui Falconet sau versurile lui Puşkin închinate împăratului «care a ridicat Rusia în două picioare».

După Revoluţie, în anul 1925, pictorul reia această temă într-un tablou care are şi mai multe afinităţi cu poezia lui Block. De astă dată pictorul nu prelucrează motivul şi nu-l duce pînă la stadiul finit din prima lucrare. Abstracţiunea simbolică pare să nu-l mai satisfacă şi, înţelegînd că nu va putea să exprime conţinutul istoric real, el îşi intitulează tabloul *Fantezie.*

«Fantezii» ar fi putut fi intitulate şi numeroase alte lucrări din creaţia timpurie a lui Petrov-Vodkin. Nu este de mirare că realitatea nu-l satisface, şi asemenea numeroşilor intelectuali ruşi din perioada ce a urmat revoluţiei din anul 1905, el preferă să viseze. În tablouri de acest fel — *Pe malul mării* (1908), *Visul* (1910), *Băieţii* (1911), *Tinereţe* (1913), *Luptătorul însetat* (1915), Petrov-Vodkin îşi crează o lume în afara timpului şi spaţiului.

Revoluţia şi prefacerile ei cristalizează treptat idealurile artistice ale pictorului. *Anul 1918 la Petrograd* (1920) este reflexul imediat al frămîntărilor sale creatoare din anii de după revoluţie. Eterna temă a maternităţii este îmbinată în această lucrare cu tema contemporaneităţii. Chipul mamei este legat în concepţia sa cu noţiunea de Patrie. El se gîndeşte la Rusia, la istoria ei.

Lucrarea *După luptă* (1923) marchează o etapă importantă în creaţia pictorului. Ea diferă radical de lucrările prerevoluţionare, care de regulă erau lipsite de noţiunea de timp. Sugerînd starea psihologică a oamenilor, pictorul îmbină două planuri: prezentul şi trecutul. Obsedaţi de amintirea bătăliei abia terminate, luptătorii se gîndesc la moartea camaradului lor.

Moartea comisarului (1928) este o continuare directă a lucrării *După luptă.* Cu toate acestea, noua lucrare a pictorului diferă calitativ de prima. Ceea ce era în lucrarea *După luptă* despărţit, este concentrat acum într-un singur moment. Acest lucru îi permite pictorului să pătrundă mai adînc fenomenul. Moartea în luptă este înţeleasă nu numai ca pierderea unui om, moartea pentru revoluţie este o faptă eroică, un sacrificiu în numele unei mari cauze.

În lucrările perioadei sovietice, Petrov-Vodkin se apropie de realitatea cotidiană, observînd cu atenţie aspectele noi ale vieţii. Dar, în acelaşi timp, el nu încetează să vadă dincolo de cotidian, istoria, existenţa — *Prima demonstraţie* (1927), *Alarma* (1934—1935), *Mamele* (1926).

Abordînd temele realităţii contemporane, Petrov-Vodkin nu renunţă cîtuşi de puţin la ideal, la vis. Pentru el real este nu numai vizibilul. Recunoscînd valoarea lumii obiectelor, pictorul nu uită nici o clipă valoarea lumii spirituale. Tocmai din această cauză el nu concepe o redare fără interpretare. Astfel, visul pictorului încetează să mai fie o «himeră», o iluzie, devenind o perspectivă luminoasă în înţelegerea realităţii.

În unele lucrări ale lui Petrov-Vodkin se poate observa o notă de convenţionalism, care provine din necesitatea de a exprima idei poetice generalizate. Operînd cu categorii mari, pictorul caută «formule» plastice. În căutările sale el optează pentru marile tradiţii ale picturii ruseşti vechi — moştenirea lui Rublev şi Dionisie. Dar nu într-o mai mică măsură el face apel la tradiţiile vii — la arta populară. Melodicitatea specifică cîntecului slav este caracteristică pentru întreaga creaţie a lui Petrov-Vodkin. Polifonia cîntecelor ruseşti este de o mare spaţialitate. Sentimentul spaţialităţii lumii este propriu numeroaselor opere ale lui Petrov-Vodkin (*Mama, Amiaza, Vioara, Moartea comisarului, Primăvara* şi altele).

Principiul generalizării se manifestă la Petrov-Vodkin nu numai în compoziţiile cu figuri şi peisaje, ci şi în portret.

Portretele lui Petrov-Vodkin sînt totdeauna monumentale şi expresive. Forma mare, «turnată», redă esenţialul din om — portretul lui *N. L.* (1922), portretul *Anei Ahmatova* (1922) şi altele. Lumea interioară a eroilor este totdeauna curată şi înălţătoare. În ea se simte un echilibru, o armonie, ce nu pot fi întunecate de neliniştea cotidiană.

Petrov-Vodkin crede în forţa raţiunii. Iar sensul artei, după părerea sa, constă în rolul ei educativ. «Pictura — scria Petrov-Vodkin — nu este un joc, nu este o distracţie...» Datorită artei se realizează legătura spirituală a oamenilor de-a lungul istoriei.

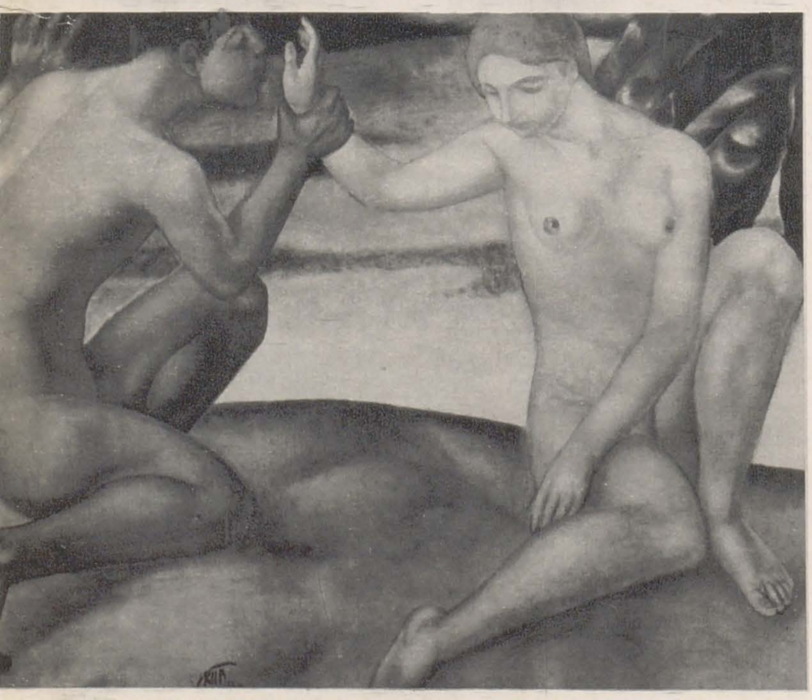
Operele de artă sînt, pentru acest pictor, «semnale pentru posteritate». Într-un timp cînd mulţi pictori au fost cuprinşi de mania distrugerii a tot ce este vechi, Petrov-Vodkin se simţea un continuator al celor mai bune tradiţii ale artei universale.

K. S. PETROV-VODKIN: Portretul Anei Ahmatova — ulei

* Articol scris pentru revista *Arta Plastică* de criticul sovietic L. Mocialov din Moscova.

PETROV-VODKIN

DAN GRIGORESCU



K. S. PETROV-VODKIN: Vioara — ulei

K. S. PETROV-VODKIN: Tinereţe — ulei

Principalul merit al expoziţiei mi se pare a fi nu numai acela că a înfăţişat evoluţia unei personalităţi de autentic prestigiu, ci că a sugerat şi unele direcţii stilistice ale artei ruse şi sovietice de-a lungul cîtorva decenii.

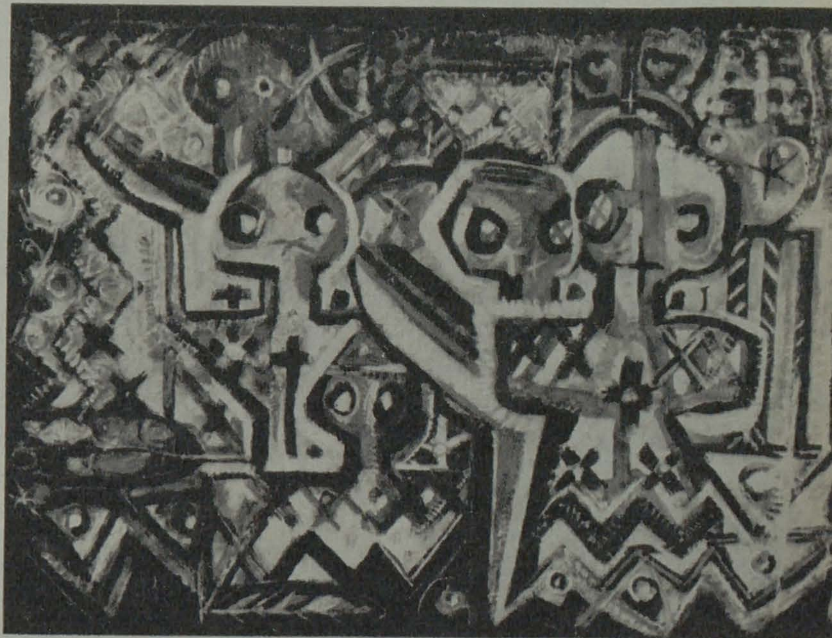
Universul plastic ce se configurează în creaţia lui Petrov-Vodkin (1878—1939) este văzut din perspectiva unui monumentalist. Tratarea planurilor şi a figurilor, proiectarea fundalurilor, modul în care siluetele personajelor se decupează pe aceste fonduri neutre sau decorative, mărturisesc o vocaţie incontestabilă de muralist. Dar, mai presus de toate, Petrov-Vodkin a desprins din această viziune monumentală o anume înţelegere simbolică a lumii, a evenimentelor, o tendinţă de a cuprinde în gestul personajelor lui, în atitudini, un sens uman clar formulat. Ceea ce dă măreţie eroului din faimoasa *Moarte a comisarului*, de pildă, e simplitatea lui tragică; modul în care grupul central se înscrie în spaţiul tratat cu un anume simţ al lapidarului reliefează pregnant dramatismul naraţiunii ce stă la baza tabloului şi care se converteşte într-o imagine alegorică cu un sens puternic subliniat nu atît de expresia personajelor, cît de aşezarea lor în spaţiu. Desfăşurarea epică a compoziţiei, pe diagonale, integrarea eroului central într-o foarte dinamică arcuire a liniilor de perspectivă dau o măreţie reţinută întregii scene.

Iată *Calul roşu*, operă în care sugestiile fauvismului se îmbină cu unele reminiscenţe ale nazareenilor germani, prezente în desenul exact al volumelor. Dincolo de temă, luată aparent din universul domestic, tabloul păstrează ceva fantastic, o viziune stranie, neliniştitoare. Amintirile picturii din Renaştere ajung la Petrov-Vodkin, de cele mai multe ori, filtrate prin aceeaşi pictură nazareană, ca în *Anul 1918 la Petrograd* sau *Mama*, tablou datînd din 1915, în care personajele au ceva de madonă pre-rafaelită, dar şi de alegorie, aşa cum o întîlnim în arta lui Overbeck, de pildă.

Dacă în unele picturi (*Copil dormind* sau *Fiica pescarului*, de exemplu), sentimentul e întrucîtva dulceag, artistul oferă în altele sugestia unei energii apropiată de o anume violenţă, ca în *Muncitori* sau în *Fete la Volga*, în aceasta din urmă culorile, aşternute în suprafeţe largi, fiind juxtapuse întrucîtva brutal, ceea ce duce din nou cu gîndul la efectele proprii muralismului. Uneori, această înclinare marcată spre monumental determină o anume separare forţată a personajelor, artistul tratînd cu prea multă luare-aminte fiecare amănunt în parte, astfel încît legătura logică între ele e îndeajuns de slabă (ca în *Alarmă* sau *Primii paşi)*

Dedicîndu-se unor genuri artistice diverse, asimilînd experienţe ale unor şcoli felurite, K. S. Petrov-Vodkin rămîne un pictor cu o factură personală, cu o concepţie precis conturată. Expoziţia lui a fost, desigur, un eveniment artistic foarte interesant, care ne-a relevat o personalitate complexă.

DAN GRIGORESCU



MIRON CONSTANTINESCU: Primăvara — guașă
MIRON CONSTANTINESCU: Bîlci — tir — guașă și creion cerat

Manifestările artistice din aprilie au relevat cîteva evoluții semnificative ale unor pictori și graficieni, al căror profil era desenat cu o anume precizie. Poate că nu în toate cazurile aceste evoluții au fost convingătoare, poate că unele erau derutante, în cuprinsul aceleiași expoziții semnalîndu-se orientări foarte diverse, unele conforme cu temperamentul artistului, altele — precum se pare — mai puțin adecvate. Dar, aproape de fiecare dată, se putea consemna o consecventă preocupare de sporire a expresivității plastice.

MIRON CONSTANTINESCU

Miron Constantinescu e sensibil la acele înfățișări ale lumii în care culoarea zvîcnește, solară; în lucrările sale lumina vibrează amplu, în tonalități majore. Urmărind descifrarea sensurilor tainice ale universului imediat, el ajunge adesea pînă la semnul care, înscris cu o anume delicatețe, cată să exprime esențele. O surprinzătoare descendență din arta lui Klee se asociază aci cu o obîrșie folclorică; dar artistul nu este interesat numai de efectul exterior, decorativ al artei populare. În înfăptuirile ei, Miron Constantinescu regăsește sugestii pline de rafinament, detaliului geometric sau floral el îi restituie expresia inițială, înțelesul ei simbolic.

Înclinat spre un anume exotism, artistul îl revelează și în meandrele stranii ale Deltei și în geometriile ciudat colorate ale burgului medieval al Sighișoarei. Pretutindeni, o bucurie muzicală a culorii inundă acuarelele și guașele. Printre gratiile unui grilaj, flăcările mărunte ale cîtorva lalele incendiază spațiul unui tablou; într-o *Amiază dobrogeană*, culorile fierbinți capătă o intensitate aproape feerică; într-un *Carusel*, toate tonurile se învîrtejesc, păstrînd intacte — totuși — unele elemente de sugestie folclorică.

Miron Constantinescu are acea însușire a artistului care, sincretic, stabilește corespondențe între elementul pictural și cel muzical; el știe să localizeze un peisaj, de pildă, cu ajutorul unor detalii împrumutate din arta populară a regiunii respective. Poate, totuși, că uneori (ca în *Motivul lipovenesc* de la Sulina), asociațiile sînt întrucîtva exterioare, menținîndu-se la o simplă evocare a unor citate decorative. Dar, de cele mai multe ori, unduirea liniei, explozia florală sînt integrate firesc în ritmul imaginii, o *Sorcovă* exuberantă, un *Proiect folcloric* de o diafană transparență înseriindu-se printre certele reușite ale expoziției.

Miron Constantinescu nu se limitează la aceste efecte de un real rafinament ale motivului popular.

Oglindirile în apă, sugestie a muzicii lui Debussy, sugerează sonorități delicate, imaginea realului ajungînd la reprezentarea plastică prin intermediul imaginii (prin definiție abstractă) a muzicii. Artistul este un virtuos al pianotărilor delicate, dar — nu o dată — culoarea schițează armonii mai ample, cu adevărat simfonice. Dar materialitatea carnală a petalelor de flori se păstrează, în continuare, în aceste imagini irizate, pentru că Miron Constantinescu a căutat să confere mai deplin culorii ceea ce, altădată, dăruia formei elegant desenate, asemenea unui grațios arabesc.

LIA SZÁSZ

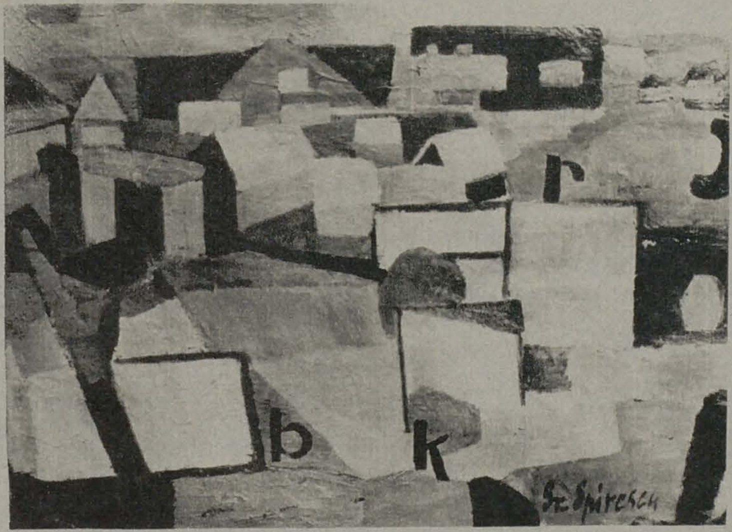
Tablourile Liei Szász consemnează o nouă etapă în drumul acestei artiste care a apărut, aproape în fiecare an, cu o orientare stilistică diferită. Nu de mult, ni se părea că descinde din tradițiile suprarealiste; în expoziția de la sala Magheru, sugestia expresionismului era pregnantă, iar în cele cîteva picturi pe sticlă se auzeau, parcă, subtile ecouri din Dufy. Înțelegem, firește, această neliniștită căutare a unei modalități apte să o exprime; poate, însă, că un pictor cu o asemenea personalitate certă s-ar cuveni să mediteze la necesitatea de a se fixa, în sfîrșit.

Pictorița își manifestă, din nou, vocația de muralistă, evidentă nu numai în tratarea siluetelor, ci și în tehnica preparării culorii, în rugozitățile fundalurilor. O anume delicatețe coloristică, un simț al acordurilor cromatice definesc adesea tablourile ei. Un *portret cu trandafiri* (replică tîrzie, parcă, la un excelent *Portret de studentă*, de un real rafinament, expus în 1961) definește noua direcție a picturii sale; conturul personajului are un anume calm, cîntecul culorii e, parcă, mai neliniștit, dar efectul general e de o delicatețe care o amintește pe aceea a tabloului mai vechi.

Cu alburi, griuri și sidefiuri, Lia Szász știe să sugereze tema unei picturi intitulată *Muzica*; alteori

CORNEL RADU CONSTANTINESCU

LIA SZÁSZ: Două personaje — ulei



GRIGORE SPIRESCU: Peisaj — ulei

(în *Rodica*, de pildă), culoarea e mai pastelată sau se înfățișează cu neașteptate vioiciuni *(Pereche cu flori)*. Pictorița urmărește uneori și efecte declarat decorative, ca în *Toamna*, unde siluetele personajelor au ceva de cariatidă.

Am, totuși, impresia că expoziția Liei Szász era mai degrabă expresia unei etape de experimente, că unele variații armonice pe aceleași teme mărturiseau, de fapt, încercările artistei de a-și regăsi o modalitate proprie. Iată, de pildă, un tablou, intitulat *Surorile*, în care registre coloristice strict despărțite sugerau că Lia Szász căuta, parcă, să definească astfel, cu o ostentativă simplitate, stările sufletești ale personajelor. Dar iată că, alături, un portret e proiectat pe același fundal geminat. Ceea ce demonstrează că artista investiga, de fapt, nu procedee de caracterizare, ci de realizare a acordului cromatic.

Mărturisesc că am socotit mai împlinite acele lucrări în care (ca în *Două personaje)* atmosfera păstra un nu știu ce fabulos, o carnalitate stranie. Sau (ca în *Anișoara)* cele în care delicatețea feminină era sugerată cu mai constantă preocupare nu numai pentru stil, dar — mai ales — pentru definirea unui sentiment, a unui gînd.

GRIGORE SPIRESCU

Maeștrii lui Grigore Spirescu sînt numeroși. S-ar putea cita constructiviștii și Mondrian, cubiștii, Nicolas de Stael și, poate, la obîrșia tuturor, Cézanne. Dar artistul a izbutit să îi contopească într-o viziune unică, în care un element însemnat e însuși temperamentul său artistic.

Pictorul vrea, cîteodată, să cultive paradoxul. O *Colombină* tristă, care și-a părăsit grația aparent ingenuă și nu-și dezvăluie în nici un fel maliția picantă; o priveliște dintr-o Pragă neașteptat de solară, în care contururile baroce se dizolvă într-o lumină generoasă. Culorile preferate ale lui Spirescu sînt cele alese din zonele mai stinse ale paletei, el caută armonii discrete de rozuri, de galbenuri temperate, oliv. *Marinele* sale au o consistență materială; soarele nu pulverizează liniile ci le face, parcă, mai ferm desenate. Interpretările lui sînt, astfel, posibile; el nu a urmărit, firește, o răsturnare a perspectivei tradiționale din dorința de a șoca. A căutat să exprime, în tonalități calme, umanitatea simplă a personajelor *Comediei dell'arte* (în expoziție mai figura și un alt portret care-l amintea pe Pierrot) sau structura pietroasă a țărmului de mare.

Spirescu a fost definit ca un artist lucid. E foarte adevărat, dacă amendăm caracterizarea, adăugind că el e, în același timp, artistul ispitit de atmosfera intimă, ca în acel tablou al păcii domestice — intitulat *Acasă*. Și iată de ce o *Natură statică*, alcătuită din colaje întrucîtva «pop-art», mi s-a părut că nu depășește nivelul unei conștiincioase strădanii de artizan de a crea, din obiecte disparate, o imagine agreabilă. Pentru că această tehnică e total străină și de temperamentul lui Spirescu și, firesc, de împlinirile lui cele mai bune.

DESPINA GHINOKASTRA

În expoziția Despinei Ghinokastra, impresia generală a fost vădit defavorizată de prezentarea înghesuită a pînzelor. Altminteri, s-ar fi putut observa mai lesne unele însușiri de meșteșug, incontestabile. Credincioasă unei direcții tradiționale de expresie, artista nu-i adaugă elemente inedite; limbajul coloristic este de o exuberanță destul de facilă. Portretele, lucrate ca niște conștiincioase piese de atelier, nu au destulă spontaneitate, iar dintre peisaje, cele care mi s-au părut mai convingătoare erau cele tratate mai sobru, ca, de pildă, *Drumul spre Brașov* ori *Luminișul* sau — dimpotrivă — cele în care decorul păstra ceva din fantasticul unei feerii *(Bătrînul arbore)*.

Astfel încît, deși străine de spiritul general al expoziției, tablourile lucrate mai liber, ca acel *Nud* (care amintea straniu de Chagall), ca *Înserarea*, sugerînd o anume atmosferă de basm, sau ca transparenta acuarelă cu *Lalele*, mi s-au părut cele care se cuvine cu adevărat să fie reținute de cronicar.

Sculptura (poate cu excepția unui *Profil* cu delicate virtuți de camee) nu a avut alt merit decît să atragă atenția asupra preocupărilor multiple ale artistei.

*

CLARA CANTEMIR

La a patra expoziție, Clara Cantemir se vădește aceeași înzestrată acuarelistă pe care o cunoșteam

DESPINA GHINOKASTRA: Drum spre Brașov — ulei

CLARA CANTEMIR: Plecarea pescarilor — acuarelă

OCTAVIAN ANGHELUȚĂ: Actrița L.T. — ulei

din manifestări anterioare. Genul predilect pare să fie peisajul, pe care-l cultivă dovedind bogate resurse de poetizare. Peisajele sale sînt notații lirice pline de prospețime. Artista pictează cu egală dragoste peisajul montan ca și cel marin, peisajul de cîmpie, de deal sau de luncă, expoziția constituind un fidel jurnal de călătorie. Stăpînă pe tehnică, Clara Cantemir utilizează o gamă cuprinzătoare de mijloace, de la acele priveliști cu o atmosferă irizată, în care culoarea e distilată cu subtilitate și delicatețe (*Peisaj în lunca Dunării*, *Noapte pe dealuri*), pînă la peisajele a căror materialitate se apropie de pictura în ulei (*Spre Băicoi*, *Peisaj la Gura Beliei* ș.a.).

OCTAVIAN ANGHELUȚĂ

Disponibilitățile desenului, în genere, constituie pentru artist o necesitate în năzuința de a îmbrăca lumea imaterială a emoțiilor în forme tangibile, certe și accesibile. Diversitatea de expresie îmbrățișează un registru generos, de la geometria construcției din *Calea Vlasinilor* pînă la sinuozitățile uneori discontinui ale «naturilor moarte».

Octavian Angheluță, preocupat permanent de universul cotidian care i se oferă, nu întreprinde divagații de la datele unei realități obiective. Posedă însă darul de a descoperi, sub crusta obiectului, a gestului aparent banal, un fond de poezie. Peisaje, interioare ale atelierului sau ale locuinței, flori, lucruri care-l înconjoară, persoane bine cunoscute alcătuiesc aria tematică a pînzelor sale și definesc, în același timp, aplecarea sa, oricum de dată mai recentă, către lirism, un lirism pîndit undeva de pitoresc. Pînzele sale sînt în fond niște invitații oneste la abandonarea livrescului, a metaforelor și simbolurilor alambicate.

Există în pictura sa însă, în ciuda a ceea ce s-ar putea numi unitate (al cărei fir este, de altfel, destul de subțire), o anumită mobilitate, o oscilație între diverse forme de expresie — mergînd de la o declorofilizare cromatică pînă la o fotogenie căutată. Aceasta, evident, nu împietează asupra realizărilor incontestabile — în care nuanțele monocorde, îndeosebi griurile și alburile, se contopesc delicat în euritmia grafismului său. Cînd nu avem de-a face cu o facilitate și dezinvoltură meșteșugărească, lipsa de unitate marchează permeabilități la diverse posibilități de exprimare plastică.

Desigur că orice considerații privind expoziția personală a pictorului Octavian Angheluță nu se vor putea lipsi de menționarea «șarjelor» sale care constituie o pasionantă preocupare a artistului, incontestabil un înzestrat desenator, dar pe care le-am gustat astăzi, ca și în anii trecuți, tot *hors concours*. Poate că nu numai din necesități logice sau dintr-o obișnuință a clasificărilor, le-am împărți acum în două categorii. Prima: acele desene alb-negru în creion, spontane, dăruite cu prospețimea notației, în care e implicat un conținut. A doua: acelea care, prin transpunerea lor pretențioasă în ulei și la dimensiuni mai mari, pierd din savoare, din rarul simț al umorului detașat ce-i este propriu.

IACOB LAZĂR ȘI RODICA LAZĂR

Se observă în pictura lui Iacob Lazăr (la a doua expoziție) un echilibru, am putea spune, între spontane libertăți de exprimare și rețineri dictate de rațiune, între un senzualism cromatic, guvernat de o dinamică proprie, și discreții tonale.

Încercînd o definire a creației sale, trebuie să insistăm, în primul rînd, asupra structurii sintetice a imaginilor, care ni se pare cîștigul evident al acestei etape. Înclinarea către esențializare, către exprimarea concentrată, densă, a sensurilor, apare cu o deosebită pregnanță în peisaj (*Amurg*, *Plopi*, *Luncă*, *Stejari*). De altfel peisajul e mult mai realizat decît celelalte genuri.

Dacă opțiunile viitoare ale lui Iacob Lazăr sînt greu de prevăzut, înclinarea către soluții plastice complexe e vădită. În acest sens, lucrarea *Ciocîrlii*, o prezență singulară în expoziție, pare că aparține unei faze de creație mai evoluată, în care metafora e mai subtilă, bogată în sugestii poetice.

În expoziție întîlnim și lucrări datorate unor stadii anterioare (*Moară la Epureni*, *Peisaj din Huși*, *Portret de țărancă* ș.a.) la care observăm, cu toate calitățile lor de materie, o discursivitate plastică, un apel la pitoresc. Acestea pun în relief însă, mult mai bine evoluția sa, drumul parcurs de artist de la elementul concret la exprimarea

IACOB LAZĂR: Livadă — ulei

RODICA LAZĂR: Peisaj din Huși — ulei

condensată din cele mai izbutite lucrări.

Rodica Lazăr (și ea tot la a doua expoziție personală) pare, la prima vedere, mult mai apropiată de pictura lui Iacob Lazăr decît este în realitate. Cromatica, materialitatea obiectelor sau acordurile anumitor game indică unele similitudini de gîndire picturală. Privită atent, discernem în această pictură *(Peisaj cu case, Primăvara, Portret de copil)* înclinarea artistei către un lirism meditativ, către o delicată expresie, care ne dezvăluie o structură temperamentală proprie. Portretele și unele peisaje industriale *(Petrochimie, Reșița, Șantier naval)*, ni s-au părut mai puțin consistente.

În ansamblu, dincolo de inegalitățile semnalate, expoziția de față a adus dovada unei înzestrări artistice cu certe posibilități de dezvoltare.

PE MARGINEA UNEI EXPOZIȚII DE FOTOGRAFII

MIRCEA DEAC

De la Nicéphor Niepce raportul între fotografie și artă a devenit o problemă de estetică viu controversată. Nu cu mult după Nicéphor Niepce, inventatorul fotografiei, H. Daumier publica o litografie în revista *Le Boulevard* (1862), înfățișînd un alt fotograf, pe celebrul Nadar, luînd imagini cu aparatul său dintr-un balon ce se ridica deasupra Parisului. Litografia era intitulată semnificativ: «Nadar élévant la Photographie à la Hauteur de l'Art». Rolul pe care l-a jucat Nadar în atelierul său din bulevardul Capucines în sprijinirea primelor expoziții ale impresioniștilor constituie un exemplu de alianță între aceste două arte. Nadar a folosit arsenalul tehnicii impresioniste și tematica acestui curent, fotografiile sale redînd mișcarea, atmosfera, lumina, ineditul.

La rîndul lor, impresioniștii au împrumutat din domeniul fotografiei posibilitățile noi de investigare și de redare a realității.

O amploare deosebită a dobîndit-o, din această simbioză, fotografia de reportaj, în domeniul căreia Carol Popp de Szathmary, deși pictor, se înscrie ca primul fotoreporter de război.

Dezvoltarea ulterioară a fotografiei înregistrează aceleași transformări spectaculoase pe care le găsim și în pictură, de la impresionism pînă la abstracționism.

Fotografia, atunci cînd provoacă emoția artistică, este și ea un act de creație, de sintetizare și generalizare, de exprimare a unei metafore sau a unui simbol.

Un artist fotograf, ca Florin Dragu, chiar cînd reproduce o sculptură, intervine cu un ochi critic de estet, de cele mai multe ori evidențiind, prin valorația de lumină și umbră, prin cadru și unghi de vedere, aspectul cel mai expresiv. Astfel, urmărind efectul plastic, alegînd ceea ce este esențial într-o lucrare, fotograful a sesizat ideea ce l-a preocupat pe artist. Artistul fotograf face deci educație, învață publicul să privească o operă de artă. În acest mod raportul dintre fotografie și artă poate fi înțeles și în rolul pe care-l are în reproducerea operei de artă. Heinrich L. Nickel în «Fotografie im Dienste der Kunst» (Fotokinverlag, Halle 1959) a arătat posibilitățile pe care le aduce foto-

AUREL MIHAILOPOL: Strigătul (lui Geo Dumitrescu, pentru «Poezie și adevăr») — fotografie

AUREL MIHAILOPOL: Billy — fotografie

Icoană pe sticlă; Nicula (Colecția Virgil Demetrescu-Duval)

grafia în caracterizarea, valorificarea și cercetarea operei de artă.

Dar sfera fotografiei este mult mai vastă. Nu întîmplător, în «Dialogue avec le Visible», René Huyghe vorbește despre imperiul și puterea imaginii: «imaginea amplificată, etalată, provocantă, țipătoare prin culorile și formele sale căutate, scrie el, devine instrumentul unei angajări universale care solicită cu aviditate privirile».

Artistul fotograf contemporan tinde să cuprindă în imaginea sa — o reproducere a realității sau o compoziție subiectivă — o semnificație și o calitate emoțională. El poate da chiar sensuri noi obiectelor din natură. Afirmînd o concepție artistică, căutînd o semnificație, formîndu-și un limbaj tehnic, el ajunge la stil. Asemenea concluzii mi-au fost sugerate și de expoziția artistului fotograf Aurel Mihailopol, deschisă în sala Dalles în luna martie. Fotografiile sale erau sugestive metafore plastice, depășind bariera reproducerii mecanice. Expoziția sa demonstrează că fotografiei îi sînt proprii inventivitatea, fantezia, libertatea de creație.

Revelația realității inedite, neașteptate și necunoscute, surprinderea vieții în desfășurarea ei, a unor aspecte la care ochiul este în mod obișnuit insensibil, obținerea unei semnificații sau metafore poetice, sînt calități ale fotografiilor lui Aurel Mihailopol.

Desigur, asemenea calități sînt caracteristice nu numai lui Mihailopol, ci în general fotografiei artistice contemporane, evidente și în majoritatea fotografiilor prezentate la cel de al VI-lea salon internațional de fotografii artistice din luna mai, în București.

Expoziția de fotografii artistice ale lui Mihailopol a exemplificat unele tendințe ale fotografiei contemporane în direcția descoperirii de noi posibilități de expresie artistică.

EXPOZIȚII CONSACRATE ANIVERSĂRII A 90 DE ANI DE LA PROCLAMAREA INDEPENDENȚEI

• Cu prilejul aniversării a 90 de ani de la proclamarea independenței naționale a României, Muzeul de istorie a Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România a organizat o expoziție consacrată acestui eveniment, cuprinzînd numeroase documente originale, fotografii, fotocopii, reproduceri de artă — din colecțiile muzeului, precum și documente puse la dispoziție de Arhivele Statului din București, Biblioteca Academiei, Ministerul Afacerilor Externe și Muzeul Militar Central.

• La Muzeul Arhivelor Statului a fost organizată expoziția «Mărturii documentare despre lupta poporului român pentru independență națională», cuprinzînd documente originale, fotocopii, fotografii, publicații ale vremii, reproduceri după lucrări de artă plastică.

• Cu același prilej, în cadrul expoziției organizate la Muzeul Militar Central, oglindind lupta poporului pentru independență națională, au fost prezentate 120 de lucrări de grafică aparținînd pictorilor Nicolae Grigorescu, Sava Henția, G. D. Mirea, Carol Popp de Szathmary și Oscar Obedeanu.

H. H.

COLECȚIE DE ARTĂ POPULARĂ

Muzeul regional din Pitești a organizat (în martie a.c.) o expoziție de artă populară cu piese din colecția pictorului Virgil Demetrescu-Duval, cuprinzînd icoane pe sticlă (peste 40 de lucrări) din nordul și sudul Transilvaniei, din Bihor și Maramureș, ceramică din Argeș, Bucovina și Transilvania, piese păstorești din lemn cioplit, măști din Vrancea și Oaș, ouă încondeiate și cîteva piese de țesături de casă.

Expoziția a reușit să închege o ambianță specifică și să reconstituie un crîmpei din lumea de culori și forme a satului românesc. A contribuit la aceasta și ilustrația muzicală, alcătuită din melodii populare românești, ce însoțea vizionarea expoziției.

Experimentul merită să fie reeditat.

V. S.

RECENZII

ION PASCADI: IDEALUL ȘI VALOAREA ESTETICĂ *

ANDREI STRIHAN

Deși artele frumoase nu sînt nedemne de a fi studiate științific, și nici tratarea filozofică nu este incapabilă să cunoască esența artelor frumoase, ** există totuși, datorită indefinibilului pe care îl conține opera de artă, o anumită impermeabilitate a acesteia la investigația științifică. Poate și din această cauză, asistăm, în materie de judecată de valoare, de exemplu, la circulația neîngrădită a unor criterii arbitrare. De aceea, elaborarea unui sistem, a unor parametri științifici de apreciere a creației artistice, se află în atenția specialiștilor din țara noastră. O asemenea întreprindere solicită însă o acțiune prealabilă de elucidare, în spirit marxist, a acelor categorii care au suferit deformările unor interpretări unilaterale, de ordin subiectivist sau sociologizant.

Pe linia acestor cercetări, apariția lucrării *Idealul și valoarea estetică* de Ion Pascadi se înscrie ca o contribuție importantă care fructifică în planul axiologiei rezultatele remarcabile datorate unor nume prestigioase cum sînt Petre Andrei, Eugen Lovinescu, Tudor Vianu.

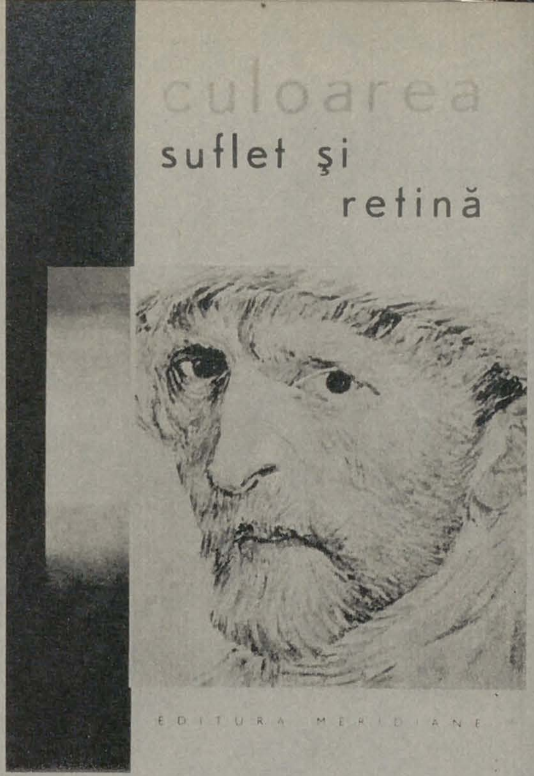
Pentru Ion Pascadi, o întreprindere grea, dar pe care o duce la bun sfîrșit, era să demonstreze că valoarea estetică se integrează în sistemul general al valorilor și să sublinieze totodată manifestările proprii, specifice, ale acestui tip de valoare. În analiza relației dintre ideal și valoare estetică, autorul verifică sistematic concluziile analizei logice, prin cercetarea cîtorva aspecte ale genezei și evoluției istorice a valorii estetice. De altfel, structura lucrării însăși are în vedere faptul că valorile estetice sînt parte integrantă a lumii valorilor și în același timp că ele reprezintă o «realitate» relativ independentă, a cărei traiectorie dialectică urmează procesul de ansamblu al constituirii și evoluției sensurilor axiologice. Dacă analiza primelor două secțiuni ale lucrării — *Idealuri și valori* și *Coordonate axiologice ale esteticului* — privește esența și structura idealului și valorii estetice sub raport logic, în cea de a treia secțiune — *Istoria dezvoltării valorii estetice* — acestea sînt urmărite sub aspect istoric. Deosebit de interesant, capitolul consacrat genezei valorii estetice analizează subtil felul în care logicul luminează istoricul, iar acesta confirmă logicul.

O argumentație strînsă conduce pe cititor la înțelegerea caracterului *spiritual* al valorii. Autorul reușește să evidențieze apropierea și distincția dintre valoarea estetică și idealul estetic. Valoarea estetică este o categorie dependentă de ideal și în același timp autonomă, este un rezultat al procesului de transformare a idealului estetic, proces în care practica creatoare joacă rolul de catalizator. Valoarea estetică nu poate fi dedusă numai din ordinea obiectivă sau numai din cea subiectivă, ea nu este un atribut numai al subiectului și nici numai al obiectului. O înțelegere nuanțată conduce la stabilirea caracterului obiectiv al valorilor estetice. Clarificarea naturii valorii estetice permite autorului să enunțe și unele principii ale judecății de valoare. Pe de altă parte, metoda de cercetare folosită reprezintă un prilej pentru a demonstra sensul ascendent al lumii valorilor estetice, care, exprimînd necesitatea unui moment istoric determinat, păstrează și transmite totodată ceea ce este esență umană, universal și peren.

Idealul și valoarea estetică se impune atenției cititorului prin aparatul critic bogat, prin rigoarea demonstrației, eleganța și accesibilitatea limbajului.

* Ion Pascadi: *Idealul și valoarea estetică*; Editura Politică, București, 1966

** Hegel: *Prelegeri de estetică*, București, 1966



CAMILIAN DEMETRESCU: CULOAREA — SUFLET ȘI RETINĂ *

VASILE DRĂGUȚ

Concluzie a îndelungatelor sale convorbiri cu paleta, volumul pe care pictorul Camilian Demetrescu îl oferă confraților de meserie ca și publicului larg iubitor de pictură poate fi considerat — pînă la un punct — un adevărat jurnal. « E posibil ca ideile conținute în aceste pagini să nu corespundă întocmai manualelor de critică și teorie a picturii; ele sînt consemnate așa cum le-am înțeles din practica paletei, încercînd a răspunde întrebărilor de ucenicie» (p. 8).

De fapt, ne aflăm în fața unui act de cultură de o notabilă importanță, menit să asigure o elevată bază de discuție, atît în problemele de meșteșug al culorii cît și în cele privind sensurile mai adînci ale raporturilor dintre artist și operă și — prin medierea acesteia — dintre artist și lume. Mai mult decît o simplă «propunere pentru o gramatică a culorii», volumul acesta năzuiește să fie un eseu privind istoria culorii ca mijloc de comunicare. Fructificînd o întinsă și bogată lectură, Camilian Demetrescu a dorit — întîi pentru sine și apoi pentru cititorii săi — să găsească răspunsuri potrivite numeroaselor întrebări care neîncetat asaltează pe practicienii paletei. Comunicarea cu universul marilor creatori, cu operele de răscruce prin care s-au jalonat nu numai devenirile artei picturale ci, în primul rînd, mutațiile sufletului omenesc, asigură expunerii un permanent fior liric, capabil să catifeleze chiar și pasajele încărcate de formule și analize demonstrative. Datorită acestor calități, care nu sînt doar literare, întregul text se urmărește cu interes și plăcere, și atunci cînd, pe alocuri, pot fi notate pe margine observații și nedumeriri.

Este bine știut că, deși de peste o sută de ani problemele culorii stau deopotrivă în atenția fizicienilor și pictorilor, deși bibliografia acumulată între timp este destul de consistentă, în limba română nu a apărut încă nici o lucrare de acest fel. Au fost publicate, sporadic, unele articole afine domeniului, dar, cu excepția lui Nicolae Tonitza (*Note despre pictură*), nimeni nu a urmărit mai statornic precizarea modalităților de expresie a culorilor. Din acest punct de vedere, încercarea lui Camilian Demetrescu este cu atît mai îndrăzneață și mai meritorie. Într-adevăr, pentru prima oară cititorul român este informat cu privire la calitatea afectivă a culorilor, cu privire la legile contrastului cromatic, cu privire la efectele amestecului și suprapunerii culorilor, cu privire la tonul rupt etc. etc. Toate aceste locuri comune în teoria modernă a culorii sînt însoțite de comentarii — deseori de natură aforistică — înlesnindu-se astfel valorificarea lor la nivelul activității practice și teoretice.

Spuneam că pe marginea textului în discuție pot fi notate și o serie de observații. Lipsește, de exemplu, o sistematizare, o riguroasă consecvență a terminologiei aplicate. Lucrarea ar fi cîștigat în claritate dacă ar fi fost însoțită de un glosar de termeni și, mai ales, dacă gradația expunerii ar fi fost mai strîns motivată. Autorul nu delimitează întotdeauna, de exemplu, diferența dintre culoare, colorant și pigment, nu analizează îndeajuns modulațiile calorice ale culorilor și consecințele pentru limbajul picturii, nu precizează raporturile dintre griul colorat și tenta ruptă, nu urmărește pînă la capăt elementele de morfologie și sintaxă a universului cromatic. Se exagerează, apoi, opoziția dintre desen și culoare, deși între aceste două mijloace de expresie există o permanentă — chiar dacă uneori doar subînțeleasă — conlucrare.

Pe de altă parte, cred că textul insistă prea mult asupra filiației picturii moderne din cele patru secole de pictură care au succedat Renașterii. Se neglijează astfel faptul că pictura modernă datorează mai mult picturii medievale — vitraliilor, miniaturilor irlandeze, «antepedium»-urilor catalane, mozaicurilor și icoanelor bizantine — decît barocului și tuturor momentelor artistice care se așează între Renaștere și impresionism. Dincolo de aspectele iconografice — care nici ele nu pot fi explicate doar pe baza erminiilor — pictura medievală, atît de diversă și complexă, preludează pictura modernă prin respirația coloristică generoasă, prin sensul ritmurilor decorative, prin voluptatea tensiunilor și, mai ales, prin aceea că reușește să confere imaginilor o funcție simpatetică în care unor combustii afective nedisimulate dar decantate, le este asociată noblețea unor înalte simboluri. Pe plan artistic, întoarcerea la antichitate a însemnat, din capul locului, o renunțare la confruntarea dintre artist și propriile sale sentimente, o invitație la manierism. De ce Giotto place azi infinit mai mult decît Rafael cel care, pînă mai ieri, era considerat un adevărat dumnezeu al picturii? De ce pictura primitivilor este mai aproape de gustul și inima contemporanilor? Tocmai pentru că la ei meșteșugul nu căzuse în convenție seacă și sinceritatea sentimentelor găsea un mod deschis dar neostentativ de exprimare cu ajutorul desenului și culorii.

Discuția ar putea fi lărgită și în baza altor interpretări sau cu privire la calitatea unor izvoare (a se vedea subțirimea știrilor despre pictura greacă antică — în realitate atît de ilustră și bogat reprezentată). Dar nu acestea sînt aspectele fundamentale ale volumului semnat de Camilian Demetrescu. Definitoriu rămîne fondul pozitiv al gramaticii culorii care face din această carte o prezență utilă în atelierele de pictură ca și în bibliotecile iubitorilor de artă.

* Camilian Demetrescu: *Culoarea — suflet și retină*; Editura Meridiane, București, 1966

R É S U M É

INDÉPENDANCE ET CULTURE

L'article publié par Vasile Netea — à l'occasion du 90ème anniversaire de l'indépendance de la Roumanie met en lumière le retentissement que cet événement a eu dans la presse et la littérature de l'époque.

L'indépendance de l'état a exercité une heureuse et immédiate influence sur le développement de la société roumaine freiné pendant des siècles par la domination des ottomans. Cet événement qui a situé la Roumanie dans les rangs des pays européens indépendants a favorisé l'affirmation de notre culture nationale moderne.

NICOLAE GRIGORESCO ET LA GUERRE POUR L'INDÉPENDANCE

En s'appuyant sur des documents publiés auparavant par Remus Niculesco, l'article évoque la participation du peintre Nicolae Grigoresco à la guerre russo-turque à la suite de laquelle la Roumanie a conquis son indépendance. Attaché auprès du G.Q.G., l'artiste a suivi l'armée pendant la campagne. Les quelques toiles et les centaines de dessins (dont la plus part se trouvent dans les collections du Musée d'Art de la Republique, du Cabinet des Estampes de l'Académie et du Musée Militaire Central de Bucarest), représentent l'épopée authentique de cette guerre pour l'indépendance. L'article est illustré de nombreux dessins executés par l'artiste sur le vif et qui peuvent être considérés parmi ses meilleurs.

LES MONUMENTS STATUAIRES DE NOTRE ÉPOQUE
Conversation avec GEZA VIDA

Dans l'interview accordée au critique d'art Vasile Drăguț, tout en relevant l'importance des monuments publiques dans la vie sociale, le sculpteur Geza Vida met l'accent sur certains problèmes d'actualité, sur la conception des monuments contemporains, ainsi que sur la nécessité d'une coopération plus efficace entre les artistes et les architectes.

Le sculpteur Geza Vida est l'auteur bien connu de quelques oeuvres remarcables parmi lesquelles on peut citer le monument du *Soldat Roumain*, de Carei, et le monument des *Paysans Martyrs*, de Moïsei, executés ces dernières années.

ION JALEA

Au mois de Mai, le sculpteur Ion Jalea, membre de l'Académie roumaine, a fêté son quatrevingtième anniversaire. A cette occasion, le critique d'art Balcica Măciucă donne un aperçu de l'œuvre du sculpteur qu'elle définit comme un romantique ayant la nostalgie de la forme classique. L'auteur insiste sur les compositions d'inspiration mythologique et sur les portraits — qui s'inscrivent parmi les réalisations les plus importantes de la sculpture roumaine contemporaine *(Prométhée, Pégasse, Hercule tuant le Centaure, Archer se reposant, Dragoș-Vodă et l'aurochs, Victoire, Empereur et Prolétaire)*.

NOTES SUR LE LANGAGE ARTISTIQUE

Les considérations de Marcel Breazu se réfèrent au caractère de langage de l'œuvre d'art. Il insiste sur l'idée que l'oeuvre d'art *n'est pas* exclusivement un *« objet»* crée par l'artiste, un simple materiau inerte, mais bien un signal *vivant* qui apporte au monde une *signification*. En effet, l'apparition de l'homme amène une perturbation scandaleuse dans l'ordre objectif existant dans la nature. L'écoulement uniforme et neutre du temps est interrompu par des moments inaccoutumés: les fêtes. Le langage artistique transmet précisement, de l'individualité créatrice à la société, la perception de ce « scandale des fêtes» humaines, qui troublent la froide rigueur de l'ordre naturel *a-humain*. Il met en valeur les significations, et ne nous donne pas — comme le langage scientifique — uniquement des informations sur les structures d'un univers d'où l'homme pourrait être absent. C'est pourquoi l'œuvre d'art authentique signifie toujours quelque chose concernant les *destinées humaines*.

Rugăm cititorii noştri să ne trimită scrisori în care să-şi expună punctul lor de vedere în legătură cu problemele creaţiei, ale vieţii plastice, în legătură cu anchetele publicate în revistă, ca de pildă ,,Opinii despre modernitate'' (nr. 3/1967), ,,Arta şi publicul'' (nr. 4/1967).

SOMMAIRE

L'Exposition rétrospective «La guerre pour l'indépendance — 1877» 1

Vasile Netea
Indépendance et culture 2

* * * Nicolae Grigoresco et la guerre pour l'indépendance 5

Vasile Drăguţ
Les monuments statuaires de notre époque
Conversation avec Vida Geza 11

Balcica Măciucă
Ion Jalea 15

Octavian Barbosa
Le Salon Républicain (dessins et gravures) 22

Points de vue

Marcel Breazu
Notes sur le langage artistique 28

★

L. Mocialov
Petrov-Vodkin 31

Dan Grigoresco
Petrov-Vodkin 32

Chronique 33

Comptes rendus

Andrei Strihan
Ion Pascadi: «L'idéal et la valeur esthétique» 38

Vasile Drăguţ
Camilian Demetresco: «La couleur — âme et rétine» 38

СОДЕРЖАНИЕ

Ретроспективная выставка «Освободительная война 1877 года» 1

Василе Нетя
Независимость и культура 2

* * * Николае Григореску на освободительной войне 5

Василе Драгуц
Скульптурные памятники нашего времени
Беседа с Геза Вида 11

Балчика Мэчука
Ион Жаля 15

Октавиан Барбоса
Республиканская выставка рисунка и гравюры 22

Точки зрения

Марчел Брязу
Заметки об языке искусства 28

★

Л. Мочалов
Петров-Водкин 31

Дан Григореску
Петров-Водкин 32

Хроника изобразительного искусства 33

Рецензии

Андрей Стрихан
Ион Паскади. «Идеалы и эстетическая ценность» 38

Василе Дрэгуц
Камилиан Деметреску. «Краски — душа и ретина» 38

Couverture I: Nicolae Grigoresco — L'attaque de Smârdan

Couverture II: Mihai Mădesco — L'atelier de l'artisan populaire

На первой странице обложки. НИКОЛАЕ ГРИГОРЕСКУ. Штурм Смырдана (деталь)

На четвертой странице обложки. МИХАЙ МАДЕСКУ. Ателье мастера народного искусства

Redacţia revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. ● Administraţia: Uniunea Artiştilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.66.31. *Abonamente:* Lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni
Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică». Calea Şerban Vodă 133-135, Bucureşti

40541

ARTA PLASTICĂ 5 1967

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIV, Nr. 5 — 1967

Colegiul redacţional:
CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU — redactor şef

CUPRINS:

Expoziţia retrospectivă de pictură şi sculptură « Războiul pentru independenţă — 1877 » 1

Vasile Netea
Independenţă şi cultură 2

* * * Nicolae Grigorescu în războiul pentru independenţă 5

Vasile Drăguţ
Monumentele statuare ale epocii noastre
Convorbire cu Geza Vida 11

Balcica Măciucă
Ion Jalea 15

Octavian Barbosa
Salonul republican de desen şi gravură 22

Marcel Breazu
Însemnări despre limbajul artistic 28

L. Mocialov
Petrov-Vodkin 31

Dan Grigorescu
Petrov-Vodkin 32

★

Dan Grigorescu
Cornel Radu Constantinescu
Cronica plastică 33

Mircea Deac
Pe marginea unei expoziţii de fotografii 36

Recenzii

Andrei Strihan
Ion Pascadi: « Idealul şi valoarea estetică » 38

Vasile Drăguţ
Camilian Demetrescu: « Culoarea — suflet şi retină » 38

COPERTA I: NICOLAE GRIGORESCU: Atacul de la Smîrdan (detaliu) — ulei
COPERTA IV: MIHAI MĂDESCU: Atelierul meşterului popular — xilogravură
Fotografii: FLORIN DRAGU • Diapozitive în culori: RADU BRAUN (coperta I), SORIN RADU (planşa — pag. 20, 21)
Prezentare artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

Lei 15

GABRIELA PĂTULEA DRAGUŢ: Din ciclu...
dalmatine » — desen

— xilogravură colorată